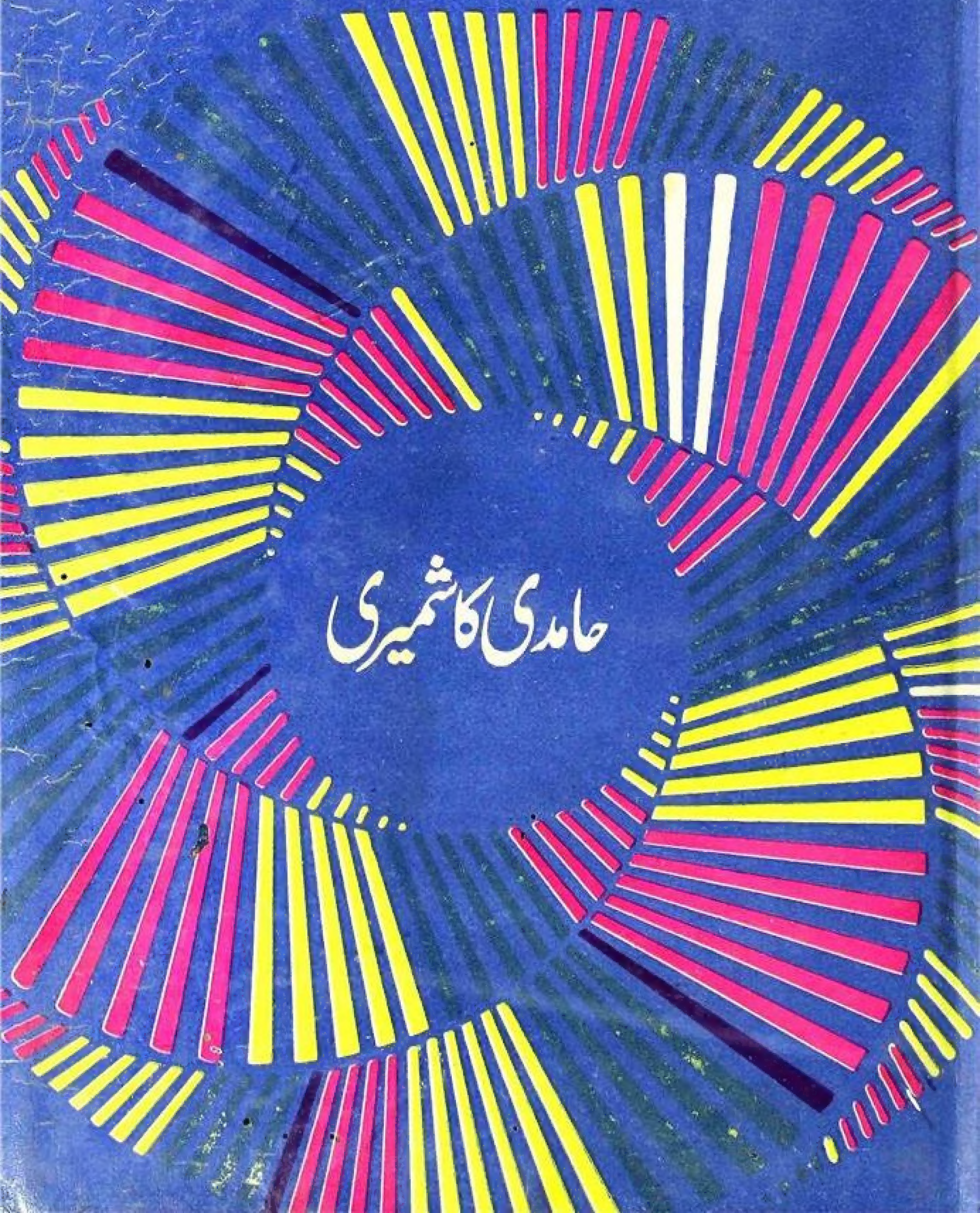


معاصر تنقید

ایک نئے تناظر میں

حامدی کاشمیری



معاصر تنقید

ایک نئے تناظر میں

معاصر ترقیب

ایک فتنہ تناظر میں

حامدی کاشمیری

الحمد لله رب العالمین

شاہ بازار سری نگر، کشمیر

(جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ)

مصنف _____ ڈاکٹر حامدی کاشمیری
بار اول _____ جنوری ۱۹۹۲ء
تعداد _____ ایک ہزار
طابع _____ جے کے آفیسٹ پرنٹرس دہلی
سرورق _____
قیمت _____ دو سو روپے

ملنے کے پتے:

ادارہ ادب، شالیمار، سریشگر
ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی
شیخ مہر عثمان اینڈ سنز، بک سیلرز، گاوڈ کڈل، سری نگر

انشاب

کوہ سبز کے نام

جس کے دامن میں
مجھے اماں ملی ہے

حامدی کاشمیری

شاعری بنیادی طور پر ایک طلسم کا رازہ تخلیقی فن ہے شاعر لفظ و پیکر کے علامتی برتاؤ سے تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرتا ہے۔ ان طلسم کدوں تک عام قاری کی رسائی ممکن نہیں اس لئے ایک صاحب نظر نقاد کی رہنمائی ناگزیر ہو جاتی ہے۔ چنانچہ نقاد اپنی نازک حیثیت، بصیرت، لسانی شعور اور گہرے احاطہ سے کام لے کر ان طلسم کدوں کے جادوئی دروازوں کو داکر کے اسراری جلوؤں کی شناخت کرتا ہے اور انہیں قاری پر رزاں کرنے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے۔ چنانچہ ان جلوؤں کو دیکھنا اور دکھانا اسکے فرائض منصبی میں شامل ہو جاتا ہے اس نوع کی تنقید جسے میں اکتشافی تنقید سے موصوم کرتا ہوں کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اردو ہی کیا یورپی زبانوں میں بھی تقریباً ناپید رہا ہے۔

حامدی کاشمیری

معروضات

گزشتہ کئی برسوں سے بعض کلاسیکی اور جدید شعراء مثلاً 'میر غالب'، 'اقبال'، 'سرت'، 'فانی'، 'فیض'، 'فراق'، 'میراجی' اور ناصر کاظمی، اختر الایمان، بانی اور وزیر آغا کی شاعری کے بارے میں موجود اور متداول تنقیدات کے مطالعے سے میں اردو میں تنقید کی کارگزاری کے بارے میں گہری بے اطمینانی اور فریب شکستگی سے دوچار ہوا، میں نے محسوس کیا کہ ان شعراء یا دیگر اہم و کم اہم شعراء کے بارے میں جو تنقیدیں ملتی ہیں۔ ان میں سے بیشتر ایسی ہیں جو حقیقی تنقید سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتی، یہ تنقیدیں جو بالعموم شعراء کے شخصی، سماجی اور نفسیاتی مطالعات پر مشتمل ہیں۔ کم و بیش قدیم تذکرہ نگاری کی ہی توسیعی شکل ہیں۔ ان میں نقادوں نے شعراء کی زندگی، ان کے عقاید، عہد اور فن کے بعض بڑے ہی پہلوؤں یا خصوصیات کی تشریح کو حاصل نقد سمجھ لیا ہے، اور اپنے خیالات یا معلومات کی توثیق کے لئے زیر مطالعہ شاعر کے کلام سے بعض اچھے برے اشعار کو بطور مثال نقل کیا ہے، اس طرح سے انہوں نے نقاد کے بجائے شاید، 'مورخ' یا مبصر کا رول ادا کیا ہے، ایسی تنقیدیں بالعموم فن کی ماہیت، اس کی خود مختاریت، اس

کے مخصوص تخلیقی محرکات اس کے ہستی اور علامتی امکانات سے صرف نظر کر کے اس کو موضوع اور ہیئت کے دو واضح حصوں میں تقسیم کر کے اسکی صحافتی تشریح پر اکتفا کرتی ہیں اور خود ہی اپنی نارسائی، سطحیت اور محدودیت کا سامنا کرتی ہیں۔

اس نوع کی نام نہاد تنقیدوں کے خراب اور مضرت رساں نتائج سے مفر ممکن نہیں ایک خراب نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اردو شعراء کا تخلیقی شعور مستقلاً ناقابل رسائی رہا ہے۔ اس کے علی الرغم بعض ایسے مسائل کی مثلاً ان کی سوانحیات، نفسیات، عہد اور معاشرت کی جو انکی شاعری سے کوئی راست رشتہ نہیں رکھتے اور جو ان کے شری شعور کی تفہیم میں زیادہ سے زیادہ ثانوی درجہ رکھتے ہیں، صحافتی تشریحات ہی پر سارا زور دیا جاتا رہا ہے، اس طرز نقد سے شعراء کے کلام کی موضوعی حیثیت کی برتری قائم ہوئی اور بنیادی تخلیقی تجربہ جو دراصل شاعری کا جواز ہے، نظروں سے اوجھل ہو گیا، موضوعیت کی شناخت و تعین پر سارا زور ڈالنے سے شعراء اور کلام منظوم میں فرق کرنے کی اہلیت اور ضرورت کا عدم ہو گئی، میر، غالب یا اقبال اور فیض کے وہی اشعار نقادوں کے لئے قابل اعتنا ٹھہرے، جو ان کی زندگی، عہد یا عقاید سے، ان کے زعم میں راست حوالے کا کام کرتے ہیں، اس طرح سے شاعری کو تاریخ کا بدل قرار دیا گیا، اور اسکی تخلیقی حیثیت یکسیر نظر انداز ہو گئی۔

تنقید کی سطحیت، بے معنویت اور ضرر رسانی کی اس صورت حال کے نتیجے میں، قدیم و جدید شعراء کے ساتھ جو زیادتیاں ہوتی رہی ہیں، ان کے پیش نظر میں نے ادبی مسائل و رجحانات پر لکھنے کے ساتھ ساتھ انفرادی ادیبوں اور شاعروں پر بھی لکھنے کی طرف توجہ کی اور مروجہ تصورات نقد سے انحراف کر کے، ادیبوں اور شاعروں سے زیادہ ان کی تخلیقات کے مطالعے کو اپنا مطمح نظر بنایا، تاکہ نہ صرف شعراء کی اصلی ایج سا مئے آئے، بلکہ تنقید کے حقیقی تفاعل کو بھی بروئے کار لایا جاسکے، تنقید کے حقیقی تفاعل کو بروئے کار لانے، اور اسے فروغ دینے سے ادب کی تخلیق کی سمت و رفتار کو متعین کرنے کے عمل پر گہرے اور دور رس اثرات مرتب ہو سکتے ہیں، شعراء اسکی بدولت اپنے تخلیقی رویوں کی صحت یا عدم صحت اور معنویت یا عدم معنویت کے بارے

میں فکر و علم کی توسیع کر سکتے ہیں، اسی طرح قارئین کے ذوق و نظر کی تربیت و تہذیب میں بھی پیش رفت ہو سکتی ہے، اور ادب شناسی کے امکانات روشن تر ہو سکتے ہیں،

تنقید کی اہمیت اور لازمییت خود ادب سے مربوط ہے، ادب کے وجود پذیر ہونے کا جواز یہ ہے کہ یہ نادیدہ تخیلی تجربوں کی لسانی بازیافت کرتا ہے۔ یہ تجربے انسان کے ذہنی، اجتماعی اور جسمانی ضرورتوں کی تشفی کرتے ہیں، انسان عہد طفولیت سے ہی تخیلی اور افسانوی ادب سے گہری دلچسپی کا اظہار کرتا رہا ہے، تنقید چونکہ بنیادی طور پر تخیلی ادب سے ہی واسطہ رکھتی ہے، اس لئے اسکی تفہیم و تحسین کے لئے متجینہ اور جمالیاتی و اجتماعی قوتوں کو انگیز کرتی ہے، اس لئے اسکی تخلیقی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے، پس تنقید کا اپنا مقصد ہے، اس مقصد کے حصول کے لئے عالمی معیار نقد بالخصوص مغربی اصول نقد سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ اردو کے اہم شعراء کی شاعری میں مضمر اقدار نقد کی تلاش و تعین بھی لازمی ہے، نیز فن کار کے بجائے فن کو مرکز توجہ بنانے اور فن کے ہستی اور لسانی نظام کے گہرے اور قریبی تجزیاتی مطالعے کو بنیادی اہمیت دینے کی ضرورت ہے تاکہ فنکارانہ تجربے کی روح تک رسائی ممکن ہو سکے، چنانچہ ادب کی بعض اہم شخصیات اور عہد بہ عہد بدلتے میلانات کا محاکمہ کرنے کے لئے میں نے اس مربوط نظریہ نقد کو رو بہ عمل لانے کی کوشش کی ہے، اس کے نتیجے میں شعراء کے تخلیقی شعور تک رسائی حاصل کرنے میں مدد ملی ہے، اس ضمن میں بالخصوص میر تقی میر کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے اپنے طریق نقد کی معنویت اور افادیت کا زیادہ احساں ہوا، میں نے محسوس کیا کہ مروجہ نظریات نقد مثلاً مارکسی، متمدنی یا نفسیاتی نظریات ہی پر تکیہ کر کے میرے تخلیقی ذہن کی تشفی بخش تفہیم و تحسین ممکن نہیں، جبکہ اردو کے نقاد ان ہی نظریات پر انحصار کرتے رہے ہیں، ۱۹۶۰ء کے بعد تنقید کے جدید نظریات مثلاً ہستی یا لسانی نظریات فروغ پانے لگے، اور ادب شناسی کے نئے امکانات روشن ہونے لگے، لیکن یہ نظریات بھی اپنی جدیدیت اور معنویت کے باوجود فن کے مستور تخلیقی تجربے تک قاری کی رسائی کو یقینی بنانے کی ضمانت فراہم نہیں کرتے، اس کا خاص سبب یہ ہے کہ یہ نظریات بھی بعض حد بندیوں کے شکار ہیں، چنانچہ میں نے

ان کے بعض مسلمات کی شکست کر کے تنقید کو زیادہ حرکی اور یا معنی بنانے کی سعی کی ہے "کارگہر
شیشہ گری" میں 'میں' نے اپنے نظریہ نقد کو متعارف کراتے ہوئے لکھا ہے:

"شاعری بنیادی طور پر ایک طلسم کارانہ تخلیقی فن ہے 'شاعر لفظ و

پیکر کے علامتی برتاؤ سے تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرتا

ہے 'ان طلسم کدوں تک عام قاری کی رسائی ممکن نہیں اس

لئے ایک صاحب نظر نقاد کی رہنمائی ناگزیر بن جاتی ہے

چنانچہ نقاد اپنی نازک حیثیت 'بعیرت' لسانی شعور اور گہرے

ادراک سے کام لے کر ان طلسم کدوں کے جادوئی دروازوں

کو داکر کے اسراری جلوؤں کی شناخت کرتا ہے اور انہیں

قاری پر ازراں کرنے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے 'چنانچہ ان

جلوؤں کو دیکھنا اور دکھانا اسکے فرائضی منصبی میں شامل ہو جاتا

ہے 'اس نوع کی تنقید جسے میں اکتشافی تنقید سے موسوم کرتا

ہوں 'کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اردو ہی کیا 'یورپی

زبانوں میں بھی تقریباً ناپید رہا ہے۔"

چنانچہ گذشتہ چند برسوں سے 'تنقید کے اکتشافی عمل کی اہمیت مجھ پر زیادہ سے زیادہ واضح

ہو رہی ہے اور میں اپنے ادبی ورثے کو اسی تنقیدی تناظر میں پرکھنے کی سعی کر رہا ہوں 'جہاں تک

اردو کے تنقیدی ادب کا تعلق ہے 'اُس پر ایک گہری ناقدانہ اور محاکمانہ نظر ڈالنے کی ضرورت

ہے 'یہ کام کلیم الدین احمد نے اپنے طور پر انجام دیا ہے۔ لیکن یہ زیادہ سے زیادہ "حرف آغاز" کا

حیثیت رکھتا ہے 'میں نے اس ضمن میں ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے اور ایک نئے نقطہ نظر،

تمت معاصر اردو تنقید کا ایک جائزہ لینے کی کوشش کی ہے 'واضح رہے کہ یہ معاصر تنقید کا کوئی

تاریخی یا ارتقائی جائزہ نہیں ہے اور نہ ہی اس میں شخصیات کا کوئی تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے 'یہ

در اصل ایک مخصوص نظریاتی موقف یعنی تنقید کے اکتشافی تفاعل کے تحت معاصر اردو تنقید کے نظریات درجانات کے امکانات اور حدود کا ایک جائزہ ہے، اس لئے اس میں شخصیات سے زیادہ نظریات زیر مطالعہ رہے ہیں، اس میں اگر کسی ناقد کا ذکر رہ گیا ہو، تو اسے میری پسند ناپسند، تعصب یا نظریاتی ترجیحات سے منسوب کرنے کے بجائے زیر نظر مطالعہ کی نوعیت اور SCOPE پر محمول کیا جانا چاہیے، یوں بھی غنما اس بات کا اعتراف کرتا چلوں کہ تنقیدی کتب کی عدم فراہمی کا مسئلہ میرے لئے باعث پریشانی رہا ہے، اور تلاشِ بسیار کے باوجود بعض اہم تنقیدی نگارشات ناقابل حصول رہیں، خاص کر پاکستان کے کئی معتبر نقادوں کی کتابیں مل نہ سکیں، نتیجے میں بعض نقادوں کا مطالعہ ممکن نہ ہو سکا، جس کا مجھے افسوس ہے، اس کمی کا ازالہ کتاب کی اشاعت ثانی کے وقت ممکن ہو سکے گا، انشاء اللہ!

جہاں تک میرے طریقہ نقد کے عملی امکانات کا تعلق ہے، اغلب ہے کہ بعض قارئین انہیں تسلیم کرنے پر آمادہ نہ ہوں، میں ان کے رد عمل کا خذہ پیشانی سے غیر مقدم کر دوں گا۔ اختلافی امور کے بارے میں بحث و تمحیص سے غور و فکر کی راہیں کھلتی ہیں، اور ادب ہو یا تنقید دونوں کی توسیع کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں، تاہم میری یہ گزارش ہے کہ زیر نظر مطالعے کے متن میں میں نے جو مودعی اور خالص ادبی رویہ قائم رکھا ہے، اسے ملحوظ رکھا جائے، مجھے خوشی ہے کہ جس تنقیدی طریقہ کار پر میں زور دے رہا ہوں، اس کے پیچھے ایک غیر مشروط کشادہ اور آزاد ذہن کام کر رہا ہے، اس سے یہ فائدہ ضرور ہوگا کہ تنقید کو نظریاتی گراں باری سے نجات ملے گی، اور یہ آزادی سے اپنا کام کرے گی، اس کا یہ فائدہ بھی کم اہم نہیں کہ مختلف نقادوں کے بارے میں جو مفروضات اور مسلمات نقش سنگ ہو گئے تھے، ان کی شکست ممکن ہو گئی ہے، اور ان کی اصلی کارگذاری سامنے آگئی ہے، میں نے گردہی، لسانی، علاقائی اور نظریاتی تعصبات و ترجیحات سے بلند ہو کر فقط ادب شناسی اور ادب پروری کے جذبے کے تحت معاصر تنقیدی رجحانات کا جائزہ لیا ہے، یہ بات کسی سے پوشیدہ نہیں کہ اردو تنقید کا بیشتر حصہ گروہ بندی، مصلحت پسندی، نظریاتی وابستگیوں، معاصرانہ رجحانوں اور کج فہمی سے اپنی صورت سنخ کر چکا ہے، اس افسوسناک صورت حال کا سد باب کرنا ضروری ہے،

پیش نظر مطالعے میں 'میں نے حق پسندی اور حق گوئی کے آداب کا التزام کیا ہے' مجھے احساس ہے کہ بعض لوگ میری حق گوئی کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھیں گے 'اور وہ اس جان ناتواں کے خلاف رد عمل کے طور پر قلم کے بجائے تیرو و تفنگ کا استعمال کرنے سے بھی نہیں ہچکچائیں گے۔ اس کے دو فاض اسباب ہیں 'اول یہ کہ مصلحت 'دروغ اور تفسع کے پروردہ لوگ حق شناس نہیں ہوتے' اس لئے آواز حق کو خوش کمرانے پر تل جاتے ہیں 'دوم' میری حق گوئی سے ان کی خود ساختہ تنقیدی بغیر اطمینان کو زبردبر ہونے کا اندیشہ لاحق ہوگا 'اس لئے وہ اچھے ہتھیار استعمال کرنے سے بھی گریز نہیں کریں گے تاہم میرے لئے یہ بات باعث تقویت ہے کہ میں نے ادب اور تنقید کے اقدار کو عزیز رکھتے ہوئے 'ان کی بحالی اور استحکام کے لئے سچائی اور دیانت داری سے محسوس کئے گئے خیالات و تاثرات کا اظہار کیا ہے' اس طرح سے میں نے ایک اہم فرض (جسے میں اپنے لئے فرض سمجھتا ہوں) کی تکمیل کی ہے 'مجھے اس بات کا بھی یقین ہے کہ دنیا ابھی حق پرستوں سے بھر پوری نہیں ہوئی ہے' اس لئے بعض لوگوں کے نزدیک سچ بولنے کی روایت ابھی لائق احترام ہے 'یہ ضرور ہے کہ ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے' تاہم اگر ایسے لوگ سمجھنے سمجھنے دوچار رہا رہ جائیں گے 'وہ بھی میرے لئے کافی ہیں' اسی لئے کہ ان ہی چند نفوس سے یہ توقع بندھ جاتی ہے کہ وہ میرے نقطہ نظر کے محرکات اور اسکی معنویت پر آج نہیں تو کل اظہار خیال کریں گے 'اور مجھے میری محنت کا ثمرہ مل جائے گا،

آج یہ ضرورت پہلے سے کہیں زیادہ بڑھ چکی ہے کہ تنقید کو مدد و قدر کے دلدل سے نکال کر اسے اس کے صحیح منصب پر فائز کیا جائے 'تنقید نہ بیجا تحسین ہے نہ تنقیص' یہ فن شناسی کا عمل ہے 'جو ایک جمہوری اور آزاد فضا میں پنپ سکتا ہے۔ ایک ایسی فضا جس میں اپنے نقطہ نظر کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ مخالف نقطہ نظر کو سہارنے کے لئے وسیع قلبی موجود ہو 'ایسی ہی فضا میں ادبی اور فکری رجحانات نے 'برگ و بار لے آتے ہیں' اور وہ نظریات جو اپنی معنویت اور افادیت کھو چکے ہوں 'قصہ پارینہ بن جاتے ہیں' ایسی خوشگوار فضا کی تعمیر کے لئے

اور باتوں کے علاوہ غلوں، نیت اور جرأت مندی کی ضرورت ہے، اس لئے کہ بقول لارنس
 "دنیا ایک نئے تجربے سے جتنا ڈرتی ہے اتنا کسی اور سے
 نہیں ڈرتی، کیونکہ ایک نیا تجربہ متعدد پرانے تجربوں کی جگہ لے
 لیتا ہے۔"

پس نئے تجربوں سے آشنا ہونے کے لئے اگر بہت سے قدیم تجربات ساقط ہو جاتے ہیں تو اس
 سے متردد ہونے کی ضرورت نہیں اس لئے کہ نئے برگ و بار کی روئیدگی اور نمو کے لئے پرانے تجربوں
 اور شاخوں کی قطع و تیغ ایک لازمی امر ہے، ادب کی طرح تنقیدی شعور بھی وقت کی تبدیلیوں
 کے ساتھ ساتھ تبدیلی اور ارتقا سے ہمکنار ہوتا ہے، تذکرہ نویسی کے بعد حالی کا مقدمہ، شعری اور
 پھر موجودہ دور میں میراجی، کلیم الدین احمد اور فاروقی اور نارنگ کی تنقیدیں تنقید کے ارتقائی سفر کی
 روشن منزلوں کا پتہ دیتی ہیں، چنانچہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تنقید کے تفاعل اسکی مقصدیت
 اور اس کی تکنیک میں تبدیلیاں آتی ہیں، حالیہ برسوں میں نئی تنقید نے قدرتی کے قدیم یا مردوبہ
 اسالیب کو بے اثر بنا دیا ہے، اس نوع کی تنقید کے فروغ کے لئے کئی اسباب کام کر رہے ہیں،
 ان میں ادب کے نئے شعور کے ساتھ ساتھ جمالیاتی معیار کی تبدیلی اور نئے انگریزی نقادوں مثلاً
 رچرڈس، ایلپیٹ، الپین، رین سم، یوس اور بروکس کی تنقیدیں شامل ہیں، آج اگر ہم نئی تنقید سے
 یہ توقع کرتے ہیں کہ وہ فن کے نئے جہانوں کی دید و دریافت کا کام کرے، تو اسے بھی ادبی شعور
 کی ایک نئی کڑی اور وقت کی نئی ضرورت پر محمول کرنا چاہیے، البتہ لسانیاتی تنقید کے
 علمبردار فن کو قائم بالذات لسانی تجسیم قرار دے کر اسکی ماہیت کے نئے رموز آشکار کر رہے
 ہیں، اسی لئے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ادب جو پیچیدہ اور پراسرار لسانی مرکب ہے، کی تعمیر
 و تحمین کے انداز بدلتے رہیں گے،

یہ مسودہ شاید تکمیل پذیر نہ ہوتا، اگر مریم ۱۹۸۹ء میں قیام دہلی کے دوران میں مجھے
 مکمل گھر میں سکون و راحت بہم نہ پہنچاتیں، اور آج چار سال گزرنے کے بعد اسکی اشاعت

کی نوبت نہ آتی، اگر وہ اسکی کتابت کی تصحیح نہ کرتی، ان کا ذلی طور پر شکر گزار ہوں۔
 میں یو، جی، سی کے ارباب اختیار کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے مجھے پیش نظر تنقیدی
 مقالہ لکھنے کے ضمن میں مالی امداد سے نوازا،
 اس مقالے کے بارے میں آپ کے رد عمل کا انتظار رہے گا۔

بیادرید گرا اینجبا بود سخن دانے
 غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

غالب

(پرونیس حامدی کاشمیری)

مسعود منزل
 شایما مرینگر
 کشمیر



شاعری کی ماہیت اور لسانی تشکیلات پر غور و فکر کرنے سے جہاں یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ یہ دوسری اصناف ادب کی ہی مانند شعوری سعی و کاوش اور صفت کاری کی مرہون ہے، وہیں اسکی ندرت، غرابت، ابہام اور برجستگی کی بنا پر اس کے لاشعوری الاصل ہونے کو تسلیم کرنا پڑتا ہے، حقیقت یہ ہے کہ شعوری اور لاشعوری محرکات کے پراسرار ترکیبی اور امتزاجی عمل کے نتیجے میں ہی اسکی تشکیل ہوتی ہے، اور دوسری نوعیت کی ذہنی کارگزاریوں یعنی علوم کے مقابلے میں اسکی انفرادیت اور تخصیص کی ضمانت فراہم ہو جاتی ہے، شاعری ایک مخصوص تخلیقی عمل کی پابند ہے، تخلیقی عمل شعوری سعی کی جان کا ہی کامطالبہ کرتے ہوئے بھی، لاشعوری عوامل اور داخلی کیفیات سے متعین ہوتا ہے، یہ کہنا درست ہو گا کہ تخلیقی شعر کے لئے جو مناسب و موزون ذہنی فضا قائم ہو جاتی ہے، وہ جتنی شعوری نوعیت کی ہوتی ہے، اُس سے کہیں زیادہ لاشعوری الاصل ہوتی ہے۔ کائنات نے اسی لئے کہا ہے کہ شاعر ارادی طور پر کسی موضوع کو پیش نہیں کرتا، چرچس بھی شعر کو

لاشعوری الاصل قرار دیتا ہے 'اس نے لکھا ہے' بلاشبہ زیادہ تر جو شعری تخلیق کا باعث بنتا ہے وہ لاشعور ہے، ایٹس کا خیال ہے کہ شعری تخلیق خود فنگی کے عالم میں ہوتی ہے، غالب 'مریر خامہ' کو نواسے سرور ش قرار دیتے ہیں، ظاہر ہے کہ شعری تخلیق خارج سے عاید کی جانے والی یا شعوری طور پر طے کردہ موضوعیت کی تردید کر کے شاعر کے باطن کی نامعلوم گہرائیوں سے نمودار ہوتی ہے اور اپنے آزاد اور فطری وجود پر اصرار کرتی ہوئی ایک منفرد لسانی نظام میں متشکل اور قابل شناخت ہو جاتی ہے، یہ دافقہ ہے کہ تخلیقی خود فنگی اور داخلی کیفیت کے غلبے اور وفور کی حالت میں بھی شاعر ذہنی طور پر متحرک رہتا ہے، وہ تنقیدی احتساب اور شعوری رد و قبول کے ذہنی عمل سے ایک لمحہ کے لئے بھی غافل یا لا تعلق نہیں ہو سکتا، وہ تلازمی الفاظ کے انتخاب، حیاتی پیکروں کے برتناؤ اور ہیجے کے اتار چڑھاؤ کی جانب پورے طور پر متوجہ رہتا ہے اور ان کا بار بار شعوری طور پر محاسبہ کرتا ہے، تاکہ سطح شعور پر ابھرنے والے سایہ گوں منتشر اور اجنبی داخلی تجربات کی لسانی شناخت کا عمل ممکن اور موثر بن سکے۔ بسا اوقات وہ تجربے کی لسانی تشکیل کے بعد بھی 'جب کہ تخلیقی عوسیت تمام ہو چکی ہوتی ہے' اس کے لفظ و سپیکر میں رد و بدل کرتا ہے، یا تجربے کی وقعت یا عدم وقعت کے بارے میں اپنی ہی قائم کردہ رائے یا فیصلے پر نظر ثانی کرتا ہے، اور تکمیل یا ب شعری جزوی تبدیلی یا ترمیم سے لے کر اس کے پورے ڈھانچے کی بے رحمانہ طریقے سے کایا پلٹنے تک سے بھی گریز نہیں کرتا، اس سے ظاہر ہے کہ تنقیدی عمل بنیادی طور پر تخلیقیت ہی سے پیوستہ ہے۔ اور شعور میں تجربے کے لسانی تشخص کی تدریجی تکمیلیت کے ساتھ ساتھ موثر طریقے سے اپنا کام کرتا ہے، ایلیٹ نے کہا ہے کہ فن پارے کی تشکیل میں مصنف کی ریاضت دراصل تنقیدی ریاضت ہے، یعنی تخلیقی عمل جتنا تخلیقی ہے، اتنا ہی تنقیدی بھی ہے، تخلیق کے ساتھ تنقید کی اس ہم رشتگی سے تنقید کی اہمیت لازمیعت اور ضرورت واضح ہو جاتی ہے، یہ بات آسانی کے ساتھ بھی جاسکتی ہے کہ تنقید کے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی، اس لئے کہ تخلیق شاعر کے ذہن کے کسی گوشے میں کوئی ڈھلا ڈھلایا

وجود نہیں جو تمام ترکیبیت کے ساتھ شاعر کے اشارہ کُن کا منتظر ہوتا ہے یا اس پر القاء ہوتا ہے یہ بے نام تجریدی اور اجنبی تاثرات و کوائف کی لسانی تشکیل و ترکیب کا ایک جائزہ نگاہ تدریجی اور منبسط عمل ہے جو شعوری قوتوں اور ایک بیدار ذہن کی کار آگہی کے بغیر بار آور نہیں ہو سکتا، شاعر کا یہ تنقیدی عمل جو تخلیق کی نمود و تشکیل کے تدریجی مراحل سے پیوست ہوتا ہے، بہر حال تنقید کے اس نظام اقدار کا بدل نہیں ہو سکتا جو ایک اور مقصد یعنی تخلیق کی تفہیم اور تعین قدر کی تکمیل کے نتیجے میں وجود میں آتا ہے اور تخلیق کار کے ہاتھوں سے نکل کر نقاد کے ہاتھوں میں آتا ہے، یہ گویا تنقید کا ایک آزاد، معروضی، تجزیاتی اور اکتشافی عمل ہے اور ادب کے ایک الگ، منفرد اور قائم بالذات وجود کا دعویدار ہو جاتا ہے، تنقید کے اس علیحدہ شعبے (ڈسپلن) کی معنویت اور ضرورت اس لئے محسوس کی گئی ہے کیونکہ شاعر کا تخلیقی عمل کے دوران روبہ عمل آنے والا تنقیدی شعور اسکی تخلیق کی صورت گیری میں معاون ہونے کے بارے میں اپنی نوعیت کے اعتبار سے تکمیل شدہ صورت میں اسکی تفہیم و تحسین میں مددگار نہیں ہوتا، اس لئے اسکی افادیت اور معنویت کی ہمہ گیری کے بارے میں خدشات کا پیدا ہونا فطری ہے ہمارے خدشات کا ازالہ ایسی صورت میں ممکن ہوتا، اگر شعرا اپنی تخلیقات کے ساتھ ضمیمے کے طور پر اپنی تنقیدی کارگزاری اور تحسین شناسی کو بالتفصیل بیان کرتے، لیکن ایسا ہوا نہیں ہے، تخلیق کی تکمیلیت کے بعد شعرا بالعموم خاموش ہو گئے ہیں یا زیادہ سے زیادہ اس کے الہامی ہونے کے تصور کا اعادہ کرتے رہے ہیں، مشرقی شعرا بالعموم بقول غالب مضامین کے غیب سے آنے کا اعلان کر چکے ہیں، کئی مستند مغربی شعرا بھی شعر کے الہامی تصور کے حامی رہے ہیں، ان میں شیکسپیر، ایٹس، دیلاس، سیٹونز، آڈن، ہربرٹ ریڈ اور جیمز ریوز قابل ذکر ہیں۔ رہے وہ معدودے چند شعرا جو اپنے اشعار کی تشریح و تنقید کے جو کھوں میں اپنی جان ڈالتے ہیں، کوئی بار آور سعی انجام نہیں دیتے کیونکہ وہ قابل لحاظ حد تک اس گہرے، معروضی، تجزیاتی اور نکتہ ریز ذہن سے محروم ہوتے ہیں، جو ایک نقاد کا وصف ذاتی ہے اور تنقیدی تجزیے کو موثر

اور نتیجہ خیز بنانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے، غالب نے اپنے بعض اشعار کی تشریح کر کے کوئی خاطر خواہ کام انجام نہیں دیا ہے، ان کے بعض اشعار کی تشریح جس گہرائی اور ژرف بینی سے دوسروں نے کی ہے، ان سے ممکن نہ ہو سکی ہے، رابرٹ فراسٹ نے اپنی نظموں کے مجموعے کے دیباچے میں جو تنقیدی خیالات پیش کئے ہیں، وہ بالعموم تجریدی نوعیت کے ہیں، اور شعری عمل کے بارے میں کسی واضح یا ٹھوس نکتے نہیں اُبھارتے، مثلاً، نظم ایک تصویر اُبھارتی ہے، یہ انبساط سے شروع ہوتی ہے، اور حکمت پر ختم ہوتی ہے۔ اسی طرح کنگس، ہاپکنز اور ولیم کیر لاس ویلر نے بھی تنقیدی عمل کی وضاحت کرتے ہوئے کوئی کام کی بات نہیں کی ہے، پس تنقید کو تخلیق کے دائرہ عمل سے خارج کر کے اس کے ایک علیحدہ، خود مختار اور فعال شعبے کی ضرورت قائم ہو جاتی ہے، یہ ضرورت موجودہ دور میں اس لئے بھی فزوں ہو گئی ہے، کیونکہ تنقید مختلف علوم و افکار مثلاً نفسیات، سماجیات، لسانیات اور تہذیب و تمدن سے رشتہ استوار کر کے بین شعبہ جاتی (INTENDISCIPLINARY) بن گئی ہے، نتیجے میں اس کے مقصد، نوعیت اور طریقہ کار میں خاصی وسعت آگئی ہے، اس لئے ادب کے ایک علیحدہ اور منفرد شعبے کے طور پر اس کی اقامت پر اصرار کرنا اپنا جواز رکھتا ہے، تنقید اپنی خود مختار حیثیت کو قائم کر کے نظریہ سازی کے ساتھ ساتھ عملی تنقید کے امکانات کو بھی بروئے کار لاتی ہے، اور اپنی کارگزاری کی افادیت، وسعت اور لامیت کو ظاہر کرتی ہے۔

بالعموم یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ مختلف ادوار میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی کارگزاری کے نتیجے میں تنقید بھی ایک فعال اور قائم بالذات ادبی شعبے کے طور پر وجود میں آتی رہی ہے، اور وقار اور استحکام حاصل کرتی رہی ہے، قدیم یونان میں ہومر، سوفیکلیس، اسکائی لس، یوریپیڈز کی گراندہ تخلیقات نے ارسطو کو شعریات لکھنے کی تحریک دی، انیسویں صدی میں رومانی دور میں شاعری کے تخلیقی مزاج کی بحالی اور استواری کے نتیجے میں بیوگرافیا لٹری یا لکھی گئی، موجودہ صدی کے اوائل میں شعری ردیوں میں بنیادی تبدیلیوں کے نتیجے میں ایلیٹ کی تنقیدیں سامنے آئیں، حالیہ برسوں

میں شاعری کی کمپلکس ماہیت کی شناخت کے ضمن میں خاصا تنقیدی کام جاری ہے اور معتبر اور
 متجسس نقادوں کی ایک بڑی تعداد سرگرم عمل ہے، جہاں تک اردو ادب میں تنقید کا تعلق ہے
 اسکی وسعت اور کیفیت کو مغربی تنقید کے مقابلے میں تسلی بخش قرار نہیں دیا جاسکتا، اسکی
 وجہ یہ نہیں کہ اردو میں قدیم یا جدید دور میں تنقیدی تصورات سے معمولاً ان تصورات کو انکسنت
 کرنے والی اعلیٰ پائے کی شاعری پیدا نہیں ہوئی ہے، قدیم دور میں میر، میر درد، غالب اور
 انیس اور جدید دور میں اقبال، فیض، راشد، میراجی، ناصر کاظمی، اختر الایمان اور بانی نے تخلیقی معیارات
 و تصورات کی پاسداری کی ہے، میر اور غالب کے بعد اقبال کے شعری ورثے نے علی الخصوص
 اردو شاعری کو عالمی وقار اور مرتبہ عطا کیا ہے، پھر کیا وجہ ہے کہ ہمارے یہاں تنقید کی کوئی
 با معنی اعلیٰ اور مستند روایت قائم نہیں ہو سکی ہے؟ اس کے دو اسباب نظر آتے ہیں، اول،
 اردو کے پہلے قدرادر شاعر میر کا کلام، جو چھ ضخیم دوا دین کی صورت میں موجود ہے، انتخاب کی
 صورت میں موجود نہیں ہے۔ نہ میر نے خود "اشعار چیدہ چیدہ" مرتب کئے، نہ ہی ان کے
 مرتبین میں سے کسی نے ان کا کوئی نمایذہ اور بھرپور انتخاب پیش کیا ہے، میر نے فنی لحاظ سے
 انتہائی لپست درجے کے اشعار کو بھی کلیات میں شامل کر لیا ہے، اور ان کی تعداد اتنی کثیر
 ہے کہ ان کا فنی تکمیلیت اور جمالیاتی آب و تاب کا حاصل منتخبہ کلام، ان میں دفن ہو کر رہ
 گیا ہے، بد قسمتی یہ ہے کہ ان کے عہد اور بعد میں آنے والے ادوار میں ان کا وہی کلام زبان زد
 خلایق رہا۔ جو آسان اور زود، مضمم ہے، اور کلام منظوم کی حیثیت رکھتا ہے، اس صورت حال
 نے اصلی میر کو پردہ خفا میں رکھ کر ایک ایسے میر کو سامنے لایا، جو عجلت پسند، سطح میں اور سفلہ
 تھا اور جو انفرادیت اور قوت سے محروم تھا، ظاہر ہے کہ ایسے کلام سے کسی تنقیدی نظریے
 یا اصول کا استنباط ممکن تھا نہ مناسب، نتیجے میں کوئی ایسا تنقیدی نظام معرض وجود میں آیا، جو
 اصلی میر کے لازوال تخلیقی کارناموں کا زامیدہ ہو کر اپنی انفرادی حیثیت کو منوالیتا، اور شعری تنقید
 کے اصول کی تشکیل کر کے تنقید کی معنی خیز اور وسیع روایت کی داغ بیل ڈالتا، ہوا یہ کہ میر کی

شعری جینیس بھی روپوش رہی۔ اور تنقید بھی محذوف و مکسور اور ذاتی پسند ناپسند کے محدود دائروں میں سڑتی رہی اور زیادہ سے زیادہ تذکرہ نگاری ہو کر رہ گئی، دوسرے، اردو ادب میں شروع ہی سے خاص کر عہد قدیم میں بالغ نظر نقادوں کا قحط رہا، نقاد سلیم الطبع ہونے کے ساتھ ساتھ وسیع المطالعہ بھی ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے نقادوں کا ذوق ہی مشکوک نہیں، بلکہ ان کا مطالعہ بھی ناقص اور محدود رہا ہے، انیسویں صدی سے پہلے اردو والوں کے مغربی ممالک کی ترقی یافتہ زبانوں کے تنقیدی سرمائے سے واقف ہونے اور اس سے مستفیض ہونے کے امکانات تاریک رہے، انیسویں صدی کے وسط کے بعد جب مغربی ادب سے واقفیت ہم پہنچانے کے لئے فضا ساز کار ہونے لگی تو اخذ و اکتساب کے تحت حالی اور شبلی کی تنقیدی کاوشیں سامنے آئیں جو نئے پن کے باوجود اوسط درجے کی تھیں، اس لئے کہ انہوں نے مغربی زبانوں کا راستہ اور بالا دستیاب مطالعہ نہیں کیا تھا، بلکہ ترجموں سے اخذ و اکتساب کیا تھا، اور ترجمے بھی ایسے جو اتفاقاً ان کے ہاتھ لگے، ظاہر ہے کہ ان کے معیار کی کوئی ضمانت میسر نہ تھی اور پھر ان کی ذہنی سطح بھی بہت اونچی نہ تھی،

بہر حال یہ واقعہ ہے کہ اردو میں شروع ہی سے تنقید کی کوئی واضح مدلل اور موثر روایت قائم نہ ہو سکی، غالباً یہی وجہ ہے کہ کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب "اردو تنقید پر ایک نظر" کا آغاز اس سنسنی خیز جملے سے کیا ہے کہ "اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے، یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا مشوق کی مویوم کمر" اور ۳۹۲ صفحات پر مشتمل اپنی کتاب میں، جو اردو تنقید کے ایک معروضی تاریخی جائزے سے متعلق پہلی اہم تصنیف ہے، یہ بات واضح کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے کہ اردو تنقید قدیم دور میں تذکرہ نگاری سے لے کر جدید دور میں حسن عسکری اور فاروقی تک بالعموم سطحی داخلی روایتی اور غیر ادبی رہی ہے، اس گمبھیر صورت حال کے پیش نظر انہوں نے یہ منطقی نتیجہ نکالا کہ اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے، کلیم الدین احمد کے اس بے باکانہ استدلالی اور ایک حد تک جارحانہ اندازِ نقد سے جدید دور کے وہ تمام نقاد چراغ پا ہوئے، جو تنقید کے نام پر مستعار اور اکثر

حالتوں میں غیر متعلقہ نظریوں یا محض ذیلی ذرائع سے حاصل کئے گئے سماجی اور تاریخی معلومات کی نمائش ہی کو تنقید پر محمول کر کے، اپنی ساکھ قائم رکھے ہوئے تھے، اور منصبی ترقیوں کے ساتھ ساتھ بے تماشا داد و تحسین وصول کر رہے تھے۔ انہوں نے اپنے کاروبار تنقید کو معرض خطر میں پڑتے دیکھ کر اور دیوالیہ ہونے کے خوف سے اپنے سر پہرے حریف کو مکمل طور پر نظر انداز کرنے ہی میں اپنی عافیت سمجھی، لیکن جب اس سے بات نہ بنی، تو تحفظ ذات کے طور پر اس مرد بے باک پر طرح طرح سے الزامات عاید کئے گئے، کبھی انہیں مشرقی اقدار سے لاعلمی کا ملزم گردانا گیا اور کبھی ان کو مغرب زدگی کا مسمون ٹھہرایا گیا، آل احمد سرور کو "ان کی خاص اہمیت" کو تسلیم کرتے ہوئے بھی ان کے یہاں سخن فہمی کے بجائے طرفداری نظر آئی لکھتے ہیں: "کلیم الدین احمد نے سخن فہمی کے بجائے طرفداری سے کام لیا۔" ۱

سید احتشام حسین نے جھنجھلا کر لکھا: "انہوں نے یورپی ادب سے فیضان لے کر اپنی پہلی کتاب "اردو شاعری پر ایک نظر" اس طرح لکھی کہ روایت، ماحول، سماجی شعور کا کہیں نام ہی نہ آیا، صرف اپنے بنائے ہوئے پیمانے سے انہوں نے قدیم و جدید سبھی ادیبوں اور شاعروں کو پرکھا، اور سب کی کڑی تنقید کی، ان کا خاص غضب ترقی پسند ادیبوں پر تھا۔" ۲ سید اعجاز حسین نے "نئے ادبی رجحانات" میں اپنے دل کے پھیموے یوں پھوڑے ہیں:-

"انگریزی ادب سے متاثر ہو کر انہوں نے اردو ادب کا

جائزہ لینا شروع کیا، نتیجہ دی ہوا جو ہونا چاہیے تھا، ہر شاعر میں

خرابی نظر آئی، ہر صنف داغدار دکھائی دی، کاش وہ اردو کی

"تلمیحات، رمزیات، واستعارات کو مشرقی انداز سے سمجھنے کی

کوشش کرتے، خواہ فن تنقید کے اصول سمجھتے یا نہ سمجھتے" ۳

۱۔ نظر اور نظریے ص ۸۸ ۲۔ اردو ادب کی تنقید کی تاریخ ص ۳۳۳

۳۔ نئے ادبی رجحانات ص ۲۸۶

اقتباسات ہذا سے موصوف ناقدین کی نہ صرف تلخی اور طنز و تضحیک کا غیر ادبی رویہ ظاہر ہوتا ہے بلکہ تنقیدی اصولوں کی اطلاقی ہمہ گیریت سے ان کی لاعلمی کا بھی مظاہرہ ہوتا ہے۔

کلیم الدین احمد کو ہدف ملامت بناتے ہوئے وہ بھول گئے کہ وہ خود اپنی تنقیدوں میں تمام عمر تنقید کی اصلیت اور اسکے حقیقی تغافل کا ادراک کے بغیر من مانے طریقے سے ادب کی غیر متعلقہ تشریح و تفسیر میں مصروف رہے اور اس صحافتی اور تذریسی عمل کو تنقید سے موسوم کرتے رہے جو حقیقی تنقید سے قطبین کا بعد رکھتا ہے۔ کم و بیش یہی حال دوسرے نقادوں کا بھی رہا ہے کلیم الدین احمد کا نعرہ حق ان کے لئے اس لئے بھی بے اثر رہا، کیونکہ تذکرہ نگاری سے کرموجودہ دور تک کوئی بالغ نظر اور نظریہ ساز نقاد سامنے نہیں آیا اور تنقید کی کوئی ایسی با معنی روایت قائم نہ ہو سکی جس سے موجودہ صدی کے نقاد منسلک ہو کر تنقید کے نئے تہورات سے اخذ و استفادہ کو ضروری خیال کرتے دوسری بات یہ ہے کہ نام نہاد نقادوں نے اپنے آپ کو مختلف دبتانوں سے منسوب کرنے کے باوجود عملی طور پر جس مشترک تنقیدی طریقہ کار کو رد رکھا تھا وہ سراسر تشریحی تھا اور تشریح بھی ادب کی نہیں بلکہ ادیب کے سوانحی یا تاریخی حالات کی اور اسی پر وہ تنقید کی عمارت کھڑی کر چکے تھے اور اس کے دفاع کے لئے سبھی متفق الرائے تھے موجودہ صدی کی چوتھائی دہائی تک جن نئی نسلوں کی پرورش و پرداخت اس نوع کی تنقیدوں کے زیر سایہ ہوئی تھی وہ بھی اپنی کم مائیگی اور بے لہری کی بنا پر اپنے پیش روں کی ہاں میں ہاں ملانے کو ہی اپنی سعادت سمجھتے رہے ان حالات میں کلیم الدین احمد کی آواز نے مروجہ تنقید کی بوسیدہ عمارت میں جنبش تو پیدا کی مگر اسے مسمار یا منہدم کرنے میں کامیاب نہ ہوئی۔ اور نہ ہی وہ کسی نئی عمارت کی بنیاد ڈال سکی اسکی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انگریزی تنقید کے وسیع مطالعے اور ذہنی پختگی اور معروضیت کی بدولت اردو کے کلاسیکی اور مروجہ معائنہ نقد میں کوتاہیوں اور کمیوں کی نشاندہی کرنے کے باوجود کلیم الدین احمد کسی نئے نظریہ تنقید کو خلق نہ کر سکے اور نہ ہی کسی نظریہ تنقید کو جو اسناد کا درجہ رکھتا ہو مربوط اور مدلل انداز میں پیش کر سکے ظاہر ہے کہ

اُس کے لئے بعض دیگر لازمی اوصاف مثلاً تجزیاتی شعور، گہری لسانی آگہی، مربوط خیالی اور غیر معمولی استدلالی قوت کی ضرورت تھی جس سے موصوف بہت حد تک عاری ہیں، کلیم الدین احمد کے ناقدانہ ذہن کی ان کمیوں کی بنا پر تنقید کے موجودہ کارپردازوں کو یہ فائدہ ہوا کہ وہ آسانی سے ان کی آواز کو غفلت اندازی پر محمول کرنے اور لوگوں کو بھی ایسا ہی بادر کرانے میں کامیاب ہوئے اور وہ بغیر غفل کے اپنے غارتگرانہ تنقیدی کاموں میں بدستور مشغول رہے اور تنقید کے نام پر تدریسی اور صحافتی نوع کے قومی اور معلوماتی بیانات کے انبار لگاتے رہے۔

بدقسمتی یہ ہے کہ نہ صرف وہ نقاد جو موجودہ صدی کے نصف اول تک مختلف غیر متعلقہ نظریات و تصورات کو اوڑھ کر قدیم و جدید ادب کے بارے میں خیال طرازیوں کرتے رہے، بلکہ جدید ترسل سے تعلق رکھنے والے بیشتر نقاد بھی جو آزادی کے بعد تنقید کے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کر رہے ہیں، بالعموم مردہ اور رکی نظریات ہی پر انحصار کرتے رہے ہیں اور وہ ان معائب سے نجات نہ پاسکے جو ان کے پیش روؤں کے ذہن و فکر کی حد بندیوں کے موجب بنے رہے تھے، اس لئے اگر آج بھی اردو میں تنقید کی صحیح اور موثر کارکردگی کے بارے میں گہرے شبہات کا اظہار کیا جائے، تو غلط نہ ہوگا۔

جدید دور میں تنقید کے نام پر تو بہت کچھ لکھا گیا ہے اور لکھا جا رہا ہے، لیکن خالص محاکماتی نقطہ نظر سے اسکی چھان پھٹک نہیں ہوتی ہے، یعنی جدید تنقیدی تحریروں کا ا بھی تک کوئی جامع، معروضی، مربوط اور تجزیاتی مطالعہ نہیں کیا گیا ہے اور نہ ہی معاصر تنقیدی رجحانات کی تعین و تدوین ہوئی ہے، سید احتشام حسین نے "تنقیدی نظریات" (حصہ اول و دوم) اور آل احمد سرور نے "تنقید کے بنیادی مسائل" میں تنقید کے نظری اور عملی پہلوؤں سے متعلق مختلف نقادوں کے مضامین یکجا کئے ہیں، یہ مضامین مختلف نظریات نقد کو متعارف تو کراتے ہیں، مگر ان کا محاکمہ نہیں کرتے۔ عبادت بریلوی یا شارب ردوہی کی کتابیں تنقید کی تنقید کے بجائے اسکی تاریخ ہیں، تنقید پر جو اسکے د کے مضامین چھپے ہیں وہ حد درجہ غیر تسلی بخش ہیں۔

اور تنقیدی اور تجزیاتی ہونے کے بجائے تمام تر تحسینی اور سرسری نوعیت کے ہیں اس ضمن میں دو تنقیدی مقالات کا حوالہ دینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا ایک آل احمد سرور کا مقالہ ”اردو میں ادبی تنقید کی اہمیت“ اور دوسرا قمر رئیس کا مقالہ ”سید احتشام حسین اور عصری تنقید کے مسائل“ اول الذکر مقالے میں موصوف نے بدلتے ہوئے ادبی پس منظر میں تنقید کے مسائل سے دست و گریباں ہونے کے بجائے بعض مردہ تنقیدی رجحانات کا ایک سرسری جائزہ لیا ہے، اور تمام تر توصیفی اور بیانیہ انداز کو رد کر رکھا ہے، موخر الذکر مقالے میں قمر رئیس نے مارکسی نظریے اور اس کے سب سے بڑے علمبردار یعنی سید احتشام حسین کے کارناموں کو جذباتی لہجے میں سراہتے ہوئے تنقید کے دیگر مردہ نظریات کی بیک جنبش قلم نفی کرنے کی کوشش کی ہے، مضمون میں مارکسی نظریہ تنقید یا اس کے مسائل و امکانات کے بارے میں کسی معروضی رائے کا اظہار نہیں کیا گیا ہے، یہ یا اس نوع کے چند اور مقالے تنقیدی احتساب کا حق ادا نہیں کرتے، اس لئے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ معاصر تنقید پر ابھی تک کوئی جامع اور مبسوط کام نہیں ہوا ہے، کسی تنقیدی محاسبے کے خوف سے آزاد ہو کر ہمارے نقاد اپنی تنقیدی نگارشات کو ہر طرح سے محفوظ و مامون سمجھتے ہیں اور انہیں صرف آخر کا درجہ دیتے ہیں، وہ خود انتقادی کے اس عمل سے بھی گریز کرتے ہیں، جو فکر و خیال کے نئے آفاق کو تلاش کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔

اردو میں تنقید کی کمی اس کی غلط اندیشی یا اس کی غلط کاری کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ابھی تک یہ راز منکشف نہیں ہو سکا ہے کہ تنقید کا حقیقی تفاعل کیا ہے، یعنی ادب کی تفہیم و تحسین کے ضمن میں تنقید کے معاصر کی نوعیت کیا ہے، اس بات کی طرف بھی توجہ نہیں کی گئی ہے کہ تنقید کے نام پر تشریحات کی افراط و تفریط، بسیار گوئی، تکرار اور لفاظی کا جو غیر پسندیدہ اور جارحانہ غلبہ دیکھنے میں آرہا ہے، اس کا سد باب کیونکر کیا جائے، اس مجرمانہ عدم توجہی کا سبب اس کے سوا اور کیا ہے کہ جن لوگوں سے اس کی روک تھام کی توقع کی جاسکتی تھی وہ خود دانستہ یا غیر دانستہ اس کے مرتکب رہے، بقول غالب

ہوئی جن سے توقع خستگی کے داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستہ تیغ ستم نکلے

موجودہ تنقیدی منظر نامے پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ تنقید ایک ارفع
دانشورانہ، تحسین شناسانہ اور تخلیقی سطح سے نیچے گر کر ایک حد درجہ سطحی، میکاکی، شخصی اور مکتبی
چیز بن کر رہ گئی ہے، اس کا قدر شناسی کا اعلیٰ کردار و منصب اس سے چھین چکا ہے اسے
ایک سہل الحصول خوان نعت سمجھ کر ہر ایرے غیرے کی للچائی نظریں اس کی جانب اٹھتی
ہیں اور موقع پاتے ہی وہ اس پر ٹوٹ پڑتا ہے، چنانچہ ایک ہی طرح کی بے ڈھب بلکہ
مضمک، خیز قسم کی تنقیدیں آج کل جس روز و شور سے لکھی جا رہی ہیں، پہلے کبھی دیکھنے میں نہیں آتی
تھیں، کچھ صحافتی نقاد پیمپیہ ادبی مسائل پر بھی قلم برداشتہ بالکل اسی طرح رواں دواں تبصروں
سے کام لیتے ہیں، جس طرح وہ ہنگامی نوعیت کے سیاسی اور معاشرتی موضوعات پر بلا تکان
قلم چلاتے ہیں، اور بڑی ڈھٹائی سے نقاد ہونے کے دعویدار ہو جاتے ہیں، کچھ نظریاتی نقاد اپنے
مخصوص سیاسی نظریوں کی تشہیر یا جلبِ زریا حصول منصب یا کسی اور مفاد کے لئے بڑی
بے دردی سے ادب کو سماجی، سیاسی یا مذہبی نظریات کی بھینٹ چڑھاتے ہیں، اور خود ادیب
کے رویے یا نظریے کی پرواہ کئے بغیر اپنے مستعار یا خود ساختہ نظریات کی توضیح و تشہیر کرتے
ہیں۔ گویا وہ دوسرے کے کندھے پر بندوق رکھ کر چلاتے ہیں، کئی لوگ جنہیں نقادانِ من
کہنے کے بجائے ماہرینِ سماجیات کہنا چاہیئے، نہ جانے کس بنا پر اپنے اصلی میدان کو تہ
کر مملکتِ ادب میں بے محابا در آتے ہیں، اور ادب کے حوالے سے اپنی سماجی اور تاریخی
معلومات کا مظاہرہ کرنے ہی کو حاصلِ تنقید سمجھتے ہیں، اس طرح سے مختلف ناقدین ادب
شتران بے مہار کی مانند غیر متعینہ سمتوں کی جانب بے خوفی، بے مروتی اور سرگرمی سے گامزن
ہیں، الحفیظ والامال!

ظاہر ہے تنقید کی یہ صورتِ حال قطعی طور پر غیر اطمینان بخش ہی نہیں بلکہ حد درجہ تشویشناک

بھی ہے، اس لئے کہ تنقید کی گمراہی یا پس ماندگی نہ صرف ادب کی تفہیم و تحسین کے امکانات کو تاریک کرتی ہے، بلکہ خود تخلیقی ادب کی زوال آمادگی، زیاں کاری اور غلط روی کا سبب بھی بن جاتی ہے، مجھے یہ کہنے میں کوئی تاثر نہیں کہ اردو کے ادیب اور قارئین دونوں ان نقصانات کو خوب بھگت چکے ہیں، اور بھگت رہے ہیں، ادیب عام طور پر تنقید کے مستند اور سائنسی اصولوں سے نااہل ہونے کی بنا پر بسا اوقات تخلیقی اور غیر تخلیقی رویوں میں فرق کرنے سے قاصر رہتے ہیں، پریم چند کفن جیسے اعلیٰ پائے کے افسانے کی تخلیق کرنے کے باوجود تخلیقی اور مقصدی ادب میں فرق نہ کر سکے، اور دونوں کو گڈمڈ کرتے رہے، یہی حال ایک حد تک اقبال کا بھی ہے، وہ معجزہ فن کی نمود کا باعث خونِ جگر کو قرار تو دیتے ہیں، لیکن بسا اوقات کلام منظوم کو بھی خالص شعر کہلانے پر اصرار کرتے ہیں، 'فانی' حسرت اور فراق کی شاعری کا بیشتر حصہ عمومی نوعیت کے خیالات و جذبات کو نظمانے کے غیر متعلقہ عمل کو ظاہر کرتا ہے، جوش الفاظ و تراکیب کی نمود و نمائش کو ہی شاعری سمجھتے رہے، اور جہاں تک قارئین کا تعلق ہے، معقول تنقیدی افہام و تفہیم کی عدم موجودگی میں وہ اچھے اور برے شعر میں فرق کرنے کی اہلیت پیدا کرنے سے قاصر رہتے ہیں، تنقید کی یہ صورت حال بلاشبہ افسوسناک ہے، اس کی مفرت رسائی کا اندازہ آسانی سے لگایا جاسکتا ہے۔ مگر بد قسمتی یہ ہے کہ سہل پسندی، سطح بینی، لاعلمی اور عافیت کوشی کے رویے کی بنا پر ان نقصانات کے دور رس نتائج و اثرات کا احساس بھی نہیں کیا جاتا ہے، بلکہ "سب ٹھیک ہے" کے مصداق کسی کو صورت حال کی گنجیمیرتا کا سامنا کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی، حالانکہ یہ صورت حال شدید طور پر تنقیدی احتساب کی منتظر ہے، یہ احتساب اس لئے اور بھی ضروری ہے کیونکہ موجودہ دور میں تنقید کی گرم بازاری کا جو عالم ہے۔ وہ پہلے کبھی دیکھنے میں نہیں آیا ہے، ادبی رسائل میں ہر طرح کے تنقیدی مقالات کی اشاعت اور تنقیدی کتب کی بڑھتی ہوئی تعداد کے پیش نظر موجودہ دور کو اگر تنقید کے دور سے موسوم کیا جائے تو شاید مبالغہ نہ ہوگا۔ تنقید کی وساطت سے شہرت کی سہل المصولی کے پیش نظر

مکتبی نقادوں کی تعداد میں روز افزوں اضافہ ہو رہا ہے، اب تنقید ان کے لئے محض حصول شہرت کا ذریعہ ہی نہیں رہی، بلکہ یہ ان کی شعبہ جاتی ترقیات کے لئے بھی راستہ ہموار کرتی ہے، اس لئے تنقید نگاری ان کی بقا کا مسئلہ بن گئی ہے، مختلف شہروں میں آئے دن سرکاری اور غیر سرکاری ثقافتی، ادبی اور تعلیمی اداروں کے زیر اہتمام ہونے والے سیمیناروں میں شرکت کے نتیجے میں پلٹتی، عزت افزائی، شہرت، دانشوری اور معاوضے کی حصول کی تحریکات و ترغیبات بھی تنقید نگاروں کی تعداد میں روز افزوں اضافے کا باعث بنی ہیں، ایسے رسمی سیمیناروں کے لئے جن میں بعض سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر انتہائی تقاریب ہی کو بالعموم خصوصی اہمیت دی جاتی ہے، کیونکہ ان میں کسی منسٹر یا سیاست دان کی شرکت متوقع ہوتی ہے، اور بقیہ نشستیں "نشندہ گفتار" کے مترادف ہو کر رہ جاتی ہیں، پندرہ بیس منٹ کا مقالہ لکھ ڈالنا ناقص نقادوں کے لئے کونسا کارے وارد والا کام ہے؟ چنانچہ ایسے نقادوں کی کمی نہیں، جو تمام عمر سیمیناروں کے لئے ہی لکھتے رہے ہیں اور اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ چند سیمیناری مقالات ہی ان کی عاقبت کو سنوارنے کے لئے کافی ہیں۔ ادھر جامعات کے شعبہ ہائے اردو کے زیر اہتمام جو تحقیقی مقالے پی ایچ ڈی کے لئے لکھے جاتے ہیں، وہ بھی کتابی صورت میں اشاعت پذیر ہونے لگے ہیں، عام طور پر متعلقہ جامعات یا دیگر ادبی اداروں مثلاً اردو اکادمیوں کی جانب سے مالی معاونت کی فراہمی ان کیلئے اشاعتی مسئلے کو حل کرتی ہے، چونکہ معیار کو کوئی پوچھتا نہیں ہے، اس لئے نوازِ ادب یعنی ریسرچ سکالر بہت آسانی سے صاحبِ کتاب بن جاتے ہیں، اردو پہلی ہی تصنیف سے اپنے آپ کو نقاد کہلوانے پر مہر ہو جاتے ہیں، تنقید کی فراوانی کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ تنقید کو معلمانہ نوٹس کے مترادف سمجھا گیا ہے، یہ غلط فہمی معلمین اور متعلمین دونوں نے عام کی ہے، کسی بھی ادبی شخصیت یا موضوع کی چند سائمنے کی ادبدی ہی خصوصیات کا ذکر کرنا تنقید نگاری کا تکملہ سمجھا جاتا ہے، ادھر اردو رسائل میں چند تنقیدی مضامین کی خالی جگہ کو پر کرنا مطلوب ہوتا ہے، اس لئے تنقید کے نام پر کسی بھی اور ٹپٹانگ چیز کو شامل اشاعت کیا

جاتا ہے اس موقع کا فائدہ اٹھاتے ہوئے سستی شہرت کے بھوکے مکتبی نقادوں کے لئے کلاس نوٹس کو مضمون کی شکل عطا کرنا کوئی دشوار مسئلہ نہیں ہے، وہ اردو کے مرئی قسم کے رسائل میں دو چار مضامین چھپوا کر بڑی آسانی سے ناقدین کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں، یہ دوڑ شروع سے جاری ہے اور اس میں کوئی کمی واقع نہیں ہو رہی ہے

یہ درست ہے کہ تنقیدی نگارشات کی اس ہوشربا بہتات میں بعض ایسی اچھی تحریریں بھی ملتی ہیں جو بہت حد تک تنقید کا حق ادا کرتی ہیں، ایسی تحریروں میں ادب کی ماہیت تخلیقی عمل کے مسائل اور لسانی نظام کی تنقید و تجزیہ کے علاوہ قدیم و جدید ادب میں نظریوں اور رویوں کے اختلاف کی تفہیم و توجیہ کی طرف توجہ کی جاتی ہے، ایسی تحریروں سے بلاشبہ تنقید کو کسی حد تک اپنے گمشدہ منصب و وقار کی بازیابی میں مدد ملتی ہے، تاہم یہ دیکھنا اب بھی باقی ہے کہ ایسی تحریروں میں بھی بنیادی طور پر تنقید کے مطلوبہ اصلی تخلیقی کردار کو کہاں تک روار کھا گیا ہے اور ان سے کلیم الدین احمد کی جانب سے تنقید پر وارد کئے گئے اعتراض کی کہاں تک نفی ہوتی ہے، ایسی گئی چنی تنقیدوں سے (جن کا تفصیلی مطالعہ آگے آئے گا) قطع نظر تنقید کے نام پر مختلف مضامین اور کتابوں کے جو انبار لگ گئے ہیں ان میں تنقید کے اساسی تفاعل کی تعین تو درکنار اس کے ضمنی عوامل و محرکات یا ضوابط کی باقاعدگی اور برتاؤ کی تلاش بھی ممکن نہیں، ان کے برعکس وہ مضامین (جنکی جانب اشارہ کیا گیا) جو تنقیدی ضرورت کو پورا کرتے ہیں، تعداد میں مایوس کن حد تک محدود ہونے کے باوجود کیفیت کے لحاظ سے قابل قدر ہیں، اس میں شبہ نہیں کہ وہ اپنے مصنفوں کے تنقیدی شعور کی گہرائی اور فعالیت کے مظہر ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ایسے قابل قدر مضامین کا کوئی مجموعہ سامنے نہیں آیا ہے وہ تو مختلف رسائل کے صفحات پر بکھرے پڑے ہیں اور مکتبی نوعیت کے مضامین کے دفتر میں دب کر رہ گئے ہیں، ایسی تحریریں بے شک بہت سی خوبیوں سے متصف ہیں لیکن وہ قدر سخی کے اس معیار کو ہمیشہ قائم نہیں رکھتیں، جو کسی تخلیق کے وصف ذاتی یعنی اسکی

داخلی شناخت اور اسکی تعین قدر میں مدد دے سکے، یہی وجہ ہے کہ معاصر نقادوں میں تربیت یافتہ ذوق، وسیع مطالعے، استدلالیت اور تجزیاتی انداز کے باوجود کسی نے، مربوط یا ارتقاء پذیر نظریہ تنقید کی نشاندہی ممکن نہیں ہو سکی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ بعض اچھی اور قابل قدر کوششوں کے باوجود، عصری تنقید غیر تسلی بخش ہونے کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

تنقید کی مایوس کن صورت حال کے بعض اسباب کا سطور بالا میں اجمالاً ذکر ہوا، تاہم اس کا ایک اہم سبب یہ ہے کہ اردو کی تنقیدی تاریخ میں کوئی بھی ایسا نکتہ رس اور دیدہ ورنقاد ایک زمانے تک پیدا نہیں ہوا، جو ادب کی روح میں اتر کر اسکے جمالیاتی تجربے کی ماہیت، اسکی لسانی تجسیم اور اسکی کئی قدر و قیمت کا ادراک کر کے رہنما اصولوں کا تعین کرتا، حالی اور شبلی کے بعد موجودہ دور میں سید احتشام حسین اور آل احمد سرور تک، اور ان کے بعد نئے نقادوں میں حسن عسکری تک، جو بھی تنقیدی کام ہوا ہے، وہ ادب یا ادیب کے سماجی یا عصری حالات و کوائف کی معلمانہ تشریح اور ان کی صحافتی ترسیل پر سارا زور دیتا رہا ہے، یہ صحیح ہے کہ بعض مقالات میں یہ کام علمی تجربہ اور ذرف بینی کے ساتھ بھی انجام دیا گیا ہے، تاہم یہ واقعہ ہے کہ ادیب سے علمی نگہ قائم کر کے شعر کو ایک آزاد اور خود مختار وجود کے طور پر یعنی ایک OBJECT یا MANUMENT کے طور پر اس طرح سے دیکھنے کی کوشش بہت کم کی گئی ہے، جو یورپ کی معاصر تنقید میں فروغ پا رہا ہے، اور جس کا ذکر WALTER J. ONG نے اپنے مقالے A DIALECTIC OF AURAL AND OBJECTIVE CORRELATION میں کیا ہے، یہ واقعہ ہے کہ حالیہ برسوں تک، میراجی کے سوا کوئی ایسا نقاد سامنے نہیں آیا، جو براہ راست ادب کا سامنا کرنے کی اہلیت سے بہرہ ور ہو، اور ادب کے بطون میں تشکیلی پذیر تنقیدی تصورات کی آگہی و بازیابی کی قوت سے متصف ہو، ہمارے نقاد عموماً طے شدہ مستعار نظریات کے تحت ہی ادب کو جانپنے کی کوشش کرتے رہے ہیں، حالانکہ تنقید کے اصول عدالتی فیصلوں کی طرح وضع نہیں کئے جاتے، اور نہ ہی من مانے طریقے سے نافذ کئے جاتے ہیں، یہی وجہ ہے

کہ ایک ہی عہد میں اقبال، جوش، فیض، فانی اور حسرت کی تعین قدر کے لئے پہلے سے طے
 کردہ نظریات یا عمومی اصول نقد کام نہیں دے سکتے اور نہ ہی مختلف ادارے سے تعلق رکھنے والے
 شعراء مثلاً غالب اور اقبال کی شعری حیثیت کی پیچیدگیوں کو جانچنے کے لئے مشترک تنقیدی
 اصولوں کو کام میں لایا جاسکتا ہے، اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں کہ فنکار اپنا قطعی ذاتی تنقیدی
 نظام لے کر آتا ہے یا ہر فنکار کے لئے ایک الگ یا مخصوص طریقہ نقد وضع کرنا چاہیے، اگر ایسا
 ہوتا تو بعض بنیادی یا آفاقی نظریات و اقدار کی تشکیل ممکن نہ ہوتی اور نہ ہی ان کی ضرورت کا وہ
 جواز باقی رہتا جو فن کی اعلیٰ کارکردگی یا EXCELLENCE کا معیار قائم کرنے کے لئے لازمی ہے، اس طرح
 سے جمالیاتی یا فنی اعتبار سے معیار سازی ناممکن ہو جاتی اور نزاج کی حالت پیدا ہوتی، یہ مسلم ہے
 کہ اول درجے کے فنکاروں کی تخلیقات کے غائر اور تجزیاتی مطالعے سے بعض بنیادی تنقیدی
 اصولوں اور تصورات کا استنباط ممکن ہے، چنانچہ دنیا کے عظیم فنکاروں کی تخلیقات میں تخلیقی
 عمل کے محرکات و عوامل، لسانی برتاؤ اور ادبی تجربات کی نوعیت و وقت کے تعلق سے
 بعض مشترک عناصر کی نشاندہی کی گئی ہے، جن سے بنیادی اصولوں کی موافقت و موافقت میں
 ہوتی ہے، یہ اشتراک بھی ایک طرح سے استنباطی نوعیت کا ہے، تاہم کسی انفرادی شاعر
 کا مطالعہ کرتے ہوئے ان مآخذ عالمی اصولوں کو قطعیت کے ساتھ اس پر زبردستی یا ستمی سے
 منطبق کرنا تنقیدی طریق کار کے منافی ہے، یہ اصول خود بخود فطری طور پر ضروری ترسیم و اضافہ
 کے ساتھ اس کے تخلیقی ذہن، جسکی آفاقیت مسلم ہے، کی کارگزاری کی تعین و تہذیب کرتے
 ہیں، اور اسکی رگ و پے میں مغمز ہوتے ہیں، شیکسپیر، درجل، وردس، ڈیڈ، میر، غالب
 اور اقبال کے یہاں ان اصولوں کی کم و بیش نشاندہی کی جاسکتی ہے، ان بڑے شعراء یا ان سے
 نسبتاً کمتر درجے کے شعراء کی تخلیقات پر بھی ناقدانہ نکتہ نظر کو پس پشت ڈال کر محض خارج
 سے بعض معروف اور طے شدہ تنقیدی اصولوں کے اطلاق سے بدیہی طور پر خلط مبعث
 کا امکان موجود رہتا ہے اور ہمارے نقادوں کے ہاتھوں ایسی غلطی کا بار بار ارتکاب ہوا ہے

انہوں نے کلاسیکی یا جدید شعراء پر تنقید لکھتے ہوئے ان شعراء کی تخلیقات میں تنقید کے عالمگیر اصولوں کی شناخت کرنے اور پھر رائج عالمی اصولوں سے ان کی مطابقت دریافت کرنے کے بجائے ذاتی ترجیحات کے تحت کسی طے شدہ تنقیدی نظریے کی عمل آوری پر سارا زور صرف کیا ہے نتیجے میں وہ کسی مخصوص ادب پارے کے بارے میں عالمانہ یا فلسفیانہ خیال طرازیوں کے باوجود اس کی اصلیت سے دور رہے ہیں، یہ بات نہیں ہے کہ اردو زبان میں ادب عالیہ کی کمی تھی، شاعری میں خاص کر میر، غالب اور اقبال کے ہوتے ہوئے کسی محرومی یا تہی مائیکگی کا احساس کلیتاً ناقابل فہم ہے، ان شعراء کے تخلیقی عمل میں نہ صرف تخلیقیت کے عالمی اصول و معارف پوری آب و تاب کے ساتھ کار فرما ہیں، بلکہ ان کے شخصی تنقیدی رویے بھی اتنی صداقت، تاثر پذیری اور فعالیت سے ان کی تخلیقات میں رو بہ عمل ہیں کہ ان کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، اس بات میں کوئی مبالغہ نہیں کہ ان کے تنقیدی نظریات کی ایک منضبط طریقے سے تلاش و تحقیق اور تدوین عالمی تنقیدات میں نئی جہتوں کا اضافہ کر سکتی ہے، مگر افسوس یہ ہے کہ ہمارے نقاد نکتہ بینی اور غواصی کے بجائے سطح بینی اور تعمیم پسندی کو اپنا چلن بناتے رہے ہیں،

جہاں تک ان نظریات نقد کا تعلق ہے جو یورپی ادب میں موجودہ صدی میں مروج رہے ہیں اور جن کو اردو نقاد بے تکلفی سے استعمال میں لاتے رہے ہیں، یا جسکی بنا پر وہ تفہیم ادب کی سعی کرتے رہے ہیں، وہ بھی اردو میں کسی قابل لحاظ پیش رفت یا نتیجہ خیزی کا باعث نہیں بنے ہیں ان میں جو نظریات خاص طور پر موجودہ صدی کے نصف کے بعد اردو میں مستعمل رہے ہیں، ان میں تاریخی یا ماریکسی، نفسیاتی، فلسفیانہ، تاثراتی، لسانی اور ہستی نظریات خاص طور سے قابل ذکر ہیں، کم و بیش یہ وہی نظریات ہیں جو یورپی ادب میں پہلے سے موجود تھے، یا موجودہ صدی کے آغاز سے یہی متعارف ہوئے، لیکن اردو میں سن ۱۹۳۰ء کے بعد ہی ان کو متعارف کیا گیا، اور کئی نقاد وقتاً فوقتاً ان کو حسب توفیق اپنے مصرف میں لاتے رہے،

مارکسی تنقید اردو میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام (۱۹۳۵ء) کے بعد باقاعدگی سے

لکھی جائے گی اور اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، ممتاز حسین، سید احتشام حسین اور سردار جعفری نے نظریاتی وابستگی کے تحت اپنے مضامین میں مارکسی تنقید کے اصولوں کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ اردو کے قدیم و جدید ادب کو ان اصولوں کی روشنی میں پرکھنے کی طرف توجہ کی، مارکسی تنقید کے علمبردار بنیادی طور پر ماہر سماجیات ہیں یا سیاسیات میں دلچسپی رکھتے ہیں، وہ ملکی سیاست، تاریخ، سماج اور تہذیب کے تغیر پذیر اور ارتقائی تصورات سے واسطہ رکھتے ہیں اور ادب کو ان تصورات کے بلا واسطہ اظہار کا ذریعہ گردانتے ہیں، مارکسی نظریے کے مطابق ادیب اگر گہرے معاشرتی شعور کا مالک نہیں، اور اسکی تحریروں میں اگر اس کا اظہار نہ ملتا ہو، تو ان کے نزدیک اسکی فنکارانہ حیثیت ہی کا عدم ہو جاتی ہے، سید احتشام حسین نے اپنے متعدد مضامین میں بہ اصرار اور بہ تکرار اس نظریے کا اظہار کیا ہے، وہ جب کلاسیکی شعراء یا جدید شعراء کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں تو پوری وفاداری سے اسی نظریے کی پابندی کرتے ہیں، اور اسی کے مطابق ان کی خوبیوں یا خامیوں کی نشاندہی کرتے ہیں، مارکسیوں کے نزدیک فنکار سماج کا ایک باشندہ فرد ہے، اور اس پر یہ ذمہ داری عاید ہوتی ہے کہ وہ افادی نقطہ نظر کے تحت طبقاتی سماج کے پیدا کردہ مسائل کا ادراک کرے اور ان کی عکاسی کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے حل کے امکانات کا بھی احاطہ کرے،

اس عہد میں چند ایسے نقاد بھی ملتے ہیں جو مارکسیت سے عدم وابستگی کے باوجود تنقید کو ادیب کے شخصی، تہذیبی اور تاریخی عوامل کی تشکیلی اہمیت کے تجزیے کا آکھ تصور کرتے ہیں، وہ ادب کا جائزہ لیتے ہوئے بالعموم ادیب کی شخصیت، اس کے ماحول اور تاریخی و تہذیبی حالات کا بغور مطالعہ کرتے ہیں اور اس ضمن میں تحقیق و مطالعہ سے حاصل کردہ معلومات کے دفتر کھولتے ہیں، ان میں ڈاکٹر اعجاز حسین، خورشید الاسلام، خواجہ احمد فاروقی اور مجنوں گورکھپوری قابل ذکر ہیں، تاثراتی تنقید کو فراق نے فروغ دیا۔ اسکی رو سے فن پارے کے مطالعے کے نتیجے میں جو اثرات نقاد کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں، ان کی باز آفرینی شعریت آمیز اسلوب

میں کی جاتی ہے، اس زمانے میں نفسیاتی طریقہ نقد سے بھی استفادہ کیا گیا، چنانچہ سلیم احمد، ریاض احمد اور شبیہ الحسن نے فرامٹ کے تصورات کی روشنی میں ادب کو پرکھنے کی کوشش کی، میراجی نے نفسیاتی اور عمرانی نظریوں سے استفادہ کرتے ہوئے شعر کے لسانی نظام کے تجزیاتی عمل سے بہتی تنقید نگاری کی ابتدا کی، ان نظریات کے علاوہ تنقید کے جمالیاتی اصولوں کو، جو تجربے اور عبیت کے حسن اور توازن کی تحسین پر زور دیتے ہیں، کلیم الدین احمد، آل احمد، سرور رشید احمد صدیقی اور محمد احسن فاروقی نے مروج کرنے کی کوششیں کیں،

ان نظریات نقد سے وابستگی کے باوجود اکثر نقاد کسی ایک مخصوص تنقیدی نظریے پر کاربند رہنے کے بجائے مختلف نظریات سے یک وقت اخذ و کتاب کے رویے کو ظاہر کرتے رہے ہیں۔ یہ سارے تنقیدی رویے انفرادی یا ترکیبی صورت میں تقسیم وطن تک مروج و مقبول رہے، غور سے دیکھا جائے تو فی زمانہ بھی تنقید کی کم و بیش ایسی ہی صورت حال دیکھنے میں آتی ہے، یعنی ان ہی نظریات نقد کو کام میں لایا جا رہا ہے، جو بزرگ نسل کے نقادوں نے متعارف کرائے تھے، یہ ضرور ہے کہ بعض صورتوں میں بعض نقادوں کے ہاتھوں یہ نظریات زیادہ مربوط اور مدلل انداز میں سامنے آئے ہیں، اور انکی علمی حیثیت پہلے سے کہیں زیادہ مستحکم ہو گئی ہے، اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ۱۹۵۵ء کے بعد نقادوں کی جو نئی نسل ابھری ہے، اس میں بعض نقاد جدید یورپی تنقید کے عالمی معیار و تصورات سے زیادہ گہری اور قریبی واقفیت حاصل کر چکے ہیں، نتیجتاً وہ اپنے پیش روؤں کی کوتاہیوں اور عہد بندیوں پر انگلی رکھنے کے ساتھ ساتھ ان کی نتیجہ خیز کارگزاریوں کے امکانات کا بہتر طریقے سے اندازہ لگا سکتے ہیں، نئی نسل کو بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر گزشتہ دور کے تنقیدی نظریات کے رد و قبول کے عمل میں بھی کسی خاص دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑ رہا ہے، چنانچہ وہ تنقیدی تصورات نئے نقادوں کے گلے سے اتر سکے ہیں، جو ادبی شعور کے ایک نئے دور میں نیا اقدار کا ساتھ دینے کی اہلیت رکھتے ہیں، اور ایسا کرنے کے لئے انہیں زیادہ ٹھوس، علمی اور

مدلل صورت اختیار کرنا پڑی ہے اور جو نظریات الیاء کر کے وہ اپنی معنویت اور اثر و نفوذ سے محروم ہوتے گئے، چنانچہ کلیم الدین احمد کی خالص ادبی تنقید جو یوسف حسین خان کے یہاں عمومی اور سطحی شکل اختیار کرتی ہے اور آل احمد سرور کے یہاں جمالیاتی تاثر پیدا کرتی ہے، بعض نئے نقادوں مثلاً فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے ذہن و فکر سے مطالبقت پیدا کرنے کے لئے زیادہ ٹھوس علمی اور تجزیاتی صورت اختیار کر رہی ہے، اسی طرح نفسیاتی یا عمرانی تنقید بعض نئے نقادوں مثلاً وزیر آغا کے توسط سے علم و خبر کی توسیع کے ساتھ فنکار کی شخصیت کے وسیع تر تشکیلی محرکات کے تجزیے پر محیط ہو رہی ہے جہاں تک مارکسی تنقید کا تعلق ہے۔ یہ ادب کی سماجی حیثیت پر قطعیت کے ساتھ اصرار کرنے کے غیر ادبی رویے کو حاوی کرنے کے نتیجے میں یک رخ پن کی شکار ہو گئی تھی اور اشتہام حسین اور محبوب گورکھپوری کے بعد اسے جو نقاد ملے ہیں وہ اس میں کسی وسعت کاری تو درکنار اسے مزید تنزلی سے بھی بچانہ سکے تاہم مجموعی طور پر گزشتہ دور کے مقابلے میں نئی تنقید اپنی مختلف شکلوں میں توسیع و اضافہ کے رجحان کو ظاہر کر رہی ہے اور گزشتہ بیس پچیس برسوں سے تنقیدات کا ایک قابل لحاظ اور قابل قدر ذخیرہ جمع ہو گیا ہے

یہ ضرور ہے کہ مغربی ادب میں مختلف تنقیدی نظریات کے مؤیدین جس وابستگی سچائی، استدلالیت اور باقاعدگی کے ساتھ اپنے مخصوص نظریات کی وکالت کرتے ہیں اور ادب پر ان کی تطبیق کرتے ہیں، اردو میں ایسی مثالیں بہت کم ملتی ہیں، انگریزی میں مارکسی تنقید کے حوالے سے کاڈویل اور لوکاچ کی مثال سامنے کی ہے، وہ مارکسی نظریہ نقد کو جس ایقان، علمیت اور خلوص سے برتنے ہیں، اس سے اس کے اعتبار میں بے شک اضافہ ہوا ہے، اسی طرح اساطیری تنقید کے علمبردار مثلاً ماڈ باڈکن یا نار تھرپ ذرائی جس تہم علمی اور باریک بینی سے کام لیتے ہیں، اس سے اسکی نتیجہ خیزی مسلم ہو جاتی ہے، کاڈویل نے مارکسی اصولوں کے تحت ILLUSION AND REALITY میں انگریزی شاعری کے سرچشموں

کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا، اور ساتھ ہی شاعری کے علامتی کردار کو بھی تسلیم کیا، جا رہے لو کا پہلے نے
 THE IDEOLOGY OF MODERNISM میں جدیدیت کی سماجی توجیہ کرتے ہوئے بعض
 جدید فنکاروں مثلاً جیمز جوائس کے چشمہ شعور کی رو کی تکنیک کو اس کا تشکیلی اصول قرار دیا ہے،
 ماڈرناڈکن نے نیگ کے آرکی ٹائپل اصول کے تحت بعض عظیم فن پاروں مثلاً انشٹا میرمنز
 میں آفاقی انسانی تجربوں کو دریافت کرنے کی کوششیں کی ہے، فرائی نے ادب میں اسطوری
 اور اجتماعی تصورات کی گہرائی اور وسعت نظر سے بازیافت کرنے کی کوشش کی ہے،
 اردو کے نقادوں کا رویہ بالعموم انتخابی (ECLECTIC) یا امتزاجی (SYNTHETIC)
 نوعیت کا رہا ہے، یعنی ان کے یہاں بیک وقت مختلف نظریات نقد سے استفادہ
 کا عمل نمایاں ہے یہ رویہ اپنی افادیت رکھتا ہے، انگریزی میں اس نوع کا تنقیدی عمل کئی قدیم
 و جدید نقادوں کے یہاں ملتا ہے، اور اس کی نتیجہ خیزی سے انکار نہیں کیا جاسکتا، اردو میں وارث
 علوی کسی مخصوص نظریہ تنقید کی پابندی کرنے کے بجائے معاشرتی، تہذیبی اور ہستی تینوں اقسام کی
 تنقیدوں سے اکتساب فیض کرتے ہیں، یہی عمل دوسرے معاصر نقادوں کے یہاں بھی ملتا ہے
 شمس الرحمان فاروقی، ہستی تنقید کو ترجیحی طور پر برت کر بھی خالص ہستی تنقید کے اصولوں پر
 قانع نہیں رہتے، بلکہ فلسفیانہ نفسیاتی، معاشرتی اور لسانی نظریات نقد سے بھی مستفیض ہوتے
 ہیں، وزیر آغا کی تنقیدوں میں تہذیبی، آرکی ٹائپل، معاشرتی اور نفسیاتی تنقید کے اقدار و معار سے
 استفادے کا حاوی رجحان ملتا ہے، حسن عسکری کا انداز نقد بھی انتخابی ہے، وہ مختلف نظریات
 کے رد و قبول کے آزادانہ رویے کو برقرار رکھتے ہوئے متخالف اور متضاد نظریات سے بیک
 وقت عاجلانہ اخذ و اکتساب کے رجحان کے علمبردار ہیں، یہ انداز کم و بیش ہر نقاد کے یہاں
 ملتا ہے، اردو میں تنقید کا یہ بین شعبہ جاتی انداز نسبتاً زیادہ مروج ہے، انگریزی میں ایلینٹ
 ہستی تنقید کے اصولوں کو برتتے ہوئے ادبی تاریخ اور آرکی ٹائپل شعور سے بھی کام لیتا ہے،
 ٹریلنگ تاریخی شعور کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اصولوں کو بھی ملحوظ رکھتا ہے، اسی طرح ہر برٹریٹ

تنقید میں متنوع دلچسپیوں کا مظاہرہ کرتا ہے، وہ ہستی، آرکی ٹائپل، سماجی اور نفسیاتی اصولوں سے کام لیتا ہے، یہ ممکن ہے کہ بعض نقادوں کے یہاں ایسے مضامین کی تعداد نسبتاً زیادہ ہو جو کسی مخصوص مکتبہ فکر کو نمایاں کرنے میں معاون ہوں یا ان کے جملہ مضامین کے مطالعے سے مقابلتاً کسی ایک رجحان کی نشاندہی کرنے میں دشواری کا سامنا نہ کرنا پڑے، مثلاً شبیہ الحسن کے یہاں نفسیاتی تنقید اور گوپی چند نازنگ یا مغنی تبسم کے یہاں لسانی تنقید کے حاوی اثرات کی شناخت میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی،

بہر حال کسی ایک نظریے کو استقامت سے برتنے کا رجحان ہو، یا مختلف نظریات سے استفادے کا عمل، یہ بات ظاہر ہے کہ اکثر نے نقاد بھی اپنے پیش روؤں ہی کی طرح تنقید کے اصلی تفاعل کو ربط و تسلسل اور نتیجہ خیزی کے ساتھ رد و رکھنے کی طرف توجہ نہیں کر پائے ہیں، یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ ہمارے اکثر معاصر نقاد بالعموم مختلف مغربی تنقیدی نظریات و تصورات کو بے چون و چرا اردو ادب پر منطبق کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میرا یہ ہرگز موقف نہیں ہے کہ مغربی تنقید کے نظریات کی رو سے اردو ادب کو جانچنے کا عمل غیر فطری، غیر متعلقہ یا غیر مفید ہے (جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں) بشرطیکہ نقاد ان کی کماحقہ واقفیت پیدا کرے، اردو ادب سنی کے لئے ان کی ناگزیریت اور اثر انگیزی کو ایمانداری اور سچائی سے محسوس کرے، اردو میں بالعموم نظریہ نقد نقاد کے فکر و شعور سے گہری مطابقت قائم نہیں کر پاتا ہے، وہ اسے فیشن، مصلحت، چلن یا سہل پسندی کے تحت ارادی طور پر اختیار کرتا ہے، اسے ادب کے حوالے سے فطری طور پر تشکیل پذیر ہونے نہیں دیا جاتا ہے، یعنی ادب سے ایک ذاتی رشتہ قائم کر کے اسے ایک ناگزیر اور فطری اصول کے طور پر برتنا نہیں جاتا ہے، انگریزی میں رین سم، رچرڈس، کلینتھ بروکس اور ولسٹن، ہیتی تنقید کے یا ماڈ باڈکن، ہربرٹ ریڈ اور لوسٹل ٹرلینگ نفسیاتی تنقید کے، یا کاڈویل، ایڈمنڈ ولسن اور لوکاچ مارکسی تنقید کے اس لئے گرویدہ نہیں ہیں کہ انہیں اپنے عہد میں ان

نظریات کی ترویج، مقبولیت یا اثر آفرینی کا علم حاصل ہوا ہے اور انہوں نے ان نظریات سے وابستگی سے اپنے ادبی منہج یا وقار یا شہرت کی توسیع و استحکام میں مدد لی ہے، یہ بات نہیں ہے، وہ لوگ کسی نظریہ تنقید سے اُسی صورت میں وابستگی اختیار کرتے ہیں، جب وہ اپنے فکری تناظر میں اس کے عملی امکانات کا سراغ لگاتے ہیں اور جب ادب کی تفہیم اور اس کی تعین قدر کے لئے انہیں اس نظریہ کی ثریابی اور اثر آفرینی کا کامل یقین ہو جاتا ہے اس کے علی الرغم، اردو نقادوں کو ماخوذ نظریات کو اپنے دل و دماغ کا کالوس بنانے اور انہیں ادب پر لادنے کا غیر فطری اور غیر پسندیدہ عمل ہی اس آتا ہے، وہ نظریے کو اپنے ذہنی اور جمالیاتی یا فلسفیانہ وجود کا لازمی حصہ بننے نہیں دیتے، وہ آزادانہ طور پر نظریہ سازی کی طرف متوجہ نہیں ہوتے، تردد اس بات کا بھی ہے کہ مغربی تنقید کے دبستانوں کے بالاستیغاب اور غائر مطالعے کی طرف بھی توجہ نہیں دی جاتی، ایسی صورت میں جو ضرر رساں نتائج برآمد ہو سکتے ہیں ان سے مفر نہیں،

یہ بدیہی امر ہے کہ اردو کے نقادوں کے ہاتھوں مغربی نظریات کو بلا سوچے سمجھے اردو شعراء پر منطبق کرتے ہوئے ان کی منفرد طبعی اور شخصی خصوصیات اور رویوں کے اختلافات کو بحیر نظر انداز کرنے سے ایک سطحی، فردی اور بے نتیجہ تنقیدی عمل راہ پاتا ہے، اسی طرح ایک ہی نظریہ تنقید کے تحت مختلف شعراء مثلاً میر، غالب، ظفر، انیس، اقبال، فیض، میراجی اور ناصر کاظمی کو جاپننے سے جو گمراہ کن نتائج برآمد ہو سکتے ہیں، ان کا اندازہ کرنا مشکل نہیں، اس نوع کی تنقید ایک ہی لالچی سے سب کو ہانکنے کے ایک میکانیکی عمل کو روار کھنے سے اپنے تخلیقی جواز سے محروم ہو جاتی ہے، تنقید سائنس نہیں، جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں، یہ سائنس سے بعض پہلوؤں میں مماثلت ضرور رکھتی ہے، مثلاً یہ سائنس ہی کی طرح متوازن یا باقاعدہ ہوتی ہے یا اسے ہونا چاہیے، جیسا کہ رین سم نے اپنے مقالے CRITICISM AND CO میں لکھا ہے، وہ تنقید کے سائنسی ہونے سے اس کے متوازن اور باقاعدہ ہونے سے مراد لیتا ہے، سائنس

سے اسکی مماثلت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ بھی اپنے طور پر انکشاف حقیقت پر زور دیتی ہے، تاہم اس کا بنیادی کردار غیر سائنسی ہی رہتا ہے، اس لئے کہ یہ حقائق کے بجائے حقائق کے شخصی اور جمالیاتی تاثرات سے جو فنی تخلیق میں متشکل ہوتے ہیں، کے تجزیہ و تحلیل سے متعلق ہوتی ہے یہ بات مسلم ہے کہ تنقید تخلیق سے مختلف اور منفرد طریقہ کار کو رد کرتے ہوئے بھی ادب کا ایک اہم شعبہ ہونے کی بنا پر اپنا تخلیقی وجود رکھتی ہے، غور سے دیکھا جائے تو نقاد کے یہاں تخلیقیت کا جو ہر فنکار کی نسبت کچھ کم نہیں ہوتا اور بعض متعلقہ معاملات میں تو وہ فنکار سے دو قدم آگے ہوتا ہے، وہ نہ صرف شخصی طور پر فنکار کی طرح وسعت مطالعہ بصیرت، نکتہ ری، جمالیاتی شعور اور نازک حسیت سے آراستہ و پیراستہ ہوتا ہے بلکہ اسے فن کے توسط سے فن کار کے شعور اور لا شعور کے عمل اور رد عمل کی نازک آویزشوں اور تھر تھراہٹوں کا بغض شناس ہونا بھی لازمی ہے، ظاہر ہے کہ اس کام سے عہدہ برآ ہونے کے لئے نظریہ فن سے واجبی سی واقفیت یا فن کے مطالعے کی میکانیکیت یا سطحیت سے دور کا بھی علاقہ نہیں، مزنی نظریات کو گلے کا تقوید بنانے کے نتیجے میں اردو کے نقاد اپنی زبان کے عظیم تخلیق کاروں کی تخلیقات سے نمود کرنے والے نظام انتقاد کی جانب سرے سے لاعلمی، لاتعلقی اور بے توجہی کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ عظیم فنکار اپنی بے پناہ تخلیقی قوتوں کا اظہار کرتے ہوئے مربوط، خود مکتفی اور خود مختار نظام تنقید کی بنیادیں بھی فراہم کرتے ہیں، ان کی تخلیقات کے مطالعے سے استنباط نتائج کی بنا پر تنقیدی اصولوں کی تشکیل و تعمیر کا کام تو ہونے سے رہا، وہ بسا اوقات تخلیقی اور غیر تخلیقی ادب میں امتیاز کرنے کی اہلیت کا مظاہرہ بھی نہیں کر سکتے، یہی وجہ ہے میرا در غالب کے ساتھ حسرت فانی اور فراق کا نام بھی بے تکلفی سے لیا جاتا ہے اور ان کے سروں پر بھی بڑی فراخ دلی سے عظمت کا تاج رکھا جاتا ہے۔

شعراء کی تخلیقات میں پنپنے والی تنقید کے نظام اقدار کے بارے میں عدم توجہی اور لاعلمی کے رویے کی بنا پر، اور سب کو ایک ہی کسوٹی پر پرکھنے کے تکراری عمل کے نتیجے میں

جو انفرادی اور انتشار پیدا ہو سکتا ہے وہ غالب اور اقبال سے متعلق تنقید است میں پوری طرح سے مترشح ہے۔ غالب کی شاعری کی غزلیہ نئے کے حوالے سے داخلیت، تفرّد پسندی اور آہنگی کے لیے کو ان کی انفرادیت اور قوت کا ضامن ٹھہرانے والے نقاد اقبال کی خلاصیت، اجتماعیت اور غفلت آفرینی کے سامنے بے بس ہو کر ہتھیار ڈالتے ہیں، ظاہر ہے کہ اقبال کی شاعری قوت اور اثر آفرینی کا راز انفاشا کرنے کے لئے ان کی شاعری صیت کے منفرد اسرار کو بے نقاب کرنا ناگزیر ہے اور نقاد کی مختلف شعرا کی تخلیقات میں منفرد تصورات نقد کی شناخت کرنے پر اصرار کرنے سے ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ہر شاعر کو صرف اس کی اس تشکیل پذیر تنقیدی کسوٹی پر ہی پرکھا جائے، جو اس سے اور صرف اس سے منتقص ہے، اگر ایسا کیا جائے تو ادب اور تنقید دونوں میں انتشار اور بد نظمی کی کیفیت پیدا ہو جائے گی، اور ایسا کرنا ممکن بھی نہیں، اس لئے کہ ادب اور تنقید کی ایک مستند تاریخ ہے اور مرد زمانہ کے باوجود کئی ایسے بنیادی تصورات دندہ و پایزہ ہیں، جو قبولیت کی سند حاصل کر چکے ہیں، اور اقدار و روایات کا رتبہ رکھتے ہیں ادبی تجربے کی اہمیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ یہ انتہائی شخصی ہونے کے باوجود انسانی سطح پر عالمگیر اہمیت اختیار کرتا ہے، اور رنگ و نسل، قومیت اور مقامیت کے عناصر کو اپنے اندر سمونے کے باوصف نفسیاتی، جذباتی اور جمالیاتی اثر آفرینی، گہرائی اور سچائی کی بنا پر آفاقیت حاصل کرتا ہے، سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ہر نیا تخلیق کار ماضی کے اقدار و روایات سے گہرے طور پر پیوستہ ہوتا ہے، اور اس کی ہر تخلیق قبولیت اور توقیر کی سند پانے کے لئے ان تنقیدی معیار و تصورات سے لا تعلق نہیں ہو سکتی، جو ماضی کے ادب عالیہ کے پس پشت کام کرتے ہیں، اس لئے ہر انفرادی شاعر کی تخلیقات میں منفرد تنقیدی اقدار کی موجودگی پر اصرار کرتے ہوئے ماضی کے مستند تصورات نقد سے لا تعلق برتنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، یہ معاملہ دراصل روایت اور انفرادی صلاحیت کی باہمی تطبیق و امتزاج کا ہے جو لاشعوری طور پر بڑے فنکار کے یہاں وارد ہوتا ہے، اور جسکی وضاحت

ایلیٹ نے کہا ہے، یہ سوچنا بھی صحیح نہیں ہے کہ ماضی کے تصور استِ نقد قطعی ہیں اور عہد بہ عہد پیدا ہونے والے ادب کے پرکھنے کے واحد معیار ہیں، رفتار و وقت اور بدلتے حالات کے نتیجے میں ادبی حیثیت میں جو تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں، اُن سے تنقیدی تشکیلات میں بھی تبدیلیاں کے لئے زمین ہموار ہو جاتی ہے، اور پھر طویل وقفوں کے بعد جب کوئی نابغہ پیدا ہوتا ہے تو مردِ جہر و روایات اور اقدار کو شکست و ریخت کے عمل سے بھی گزرنا پڑتا ہے اور تجربہ پسندی کے تحت نئے نظریات کی تشکیل و تعمیر کے امکانات بھی خلق ہوتے ہیں۔

بہر حال، ان چند معروضات کے بعد ہم اپنے اصلی موضوع کی طرف رجوع کرتے ہیں، یعنی ہم گزشتہ کم و بیش تین دہوں میں تنقید کی ماہیت، رفتار اور کارگزاری کا ایک جائزہ لے کر یہ دیکھیں کہ یہ کس حد تک اپنے منصب اور مقصد سے انصاف کر پائی ہے، یہ کام ایک گہرے تجزیاتی اور معروضی عمل ہی سے ممکن ہو سکے گا، اردو کے معاصر تنقیدی منظر نامے پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ مقدار کے لحاظ سے تنقید مرعوب کن حد تک آگے بڑھی ہے، تنقیدی مضامین کا ایک انبار جمع ہو گیا ہے، یہ مضامین تنوع کا تاثر بھی پیدا کرتے ہیں، ان کے مطالعے سے قدیم تنقیدی نظریات جنہیں ماقبل کی بزرگ نسل کے نقادوں نے برتا ہے، کی عمل آوری کے ساتھ ساتھ نئے مغربی نظریات مثلاً ہیٹھی، لسانی اور آرکیٹائپل تنقیدی نظریات کے نشانات بھی نظر آتے ہیں، ان نظریات کے تحت لکھی جانے والی سنجیدہ تنقیدوں کے علاوہ ایسی تنقیدوں کی بھرمار ہے، جو کسی مخصوص تنقیدی رویے یا نظریے سے قطعی انحراف کر کے محض مکتبی انداز کی رودار ہیں، اور جن سے آئے دن اردو کے معیاری اور غیر معیاری رسائل کے صفحات بھرے پڑے نظر آتے ہیں، ان ساری تنقیدات کو تفہیم، تحسین اور سہولت کی خاطر مندرجہ ذیل عنوانات میں تقسیم کیا جاتا ہے :-

۱۔ مکتبی تنقید، ۲۔ مارکسی تنقید، ۳۔ تمدنی تنقید، ۴۔ ہیٹھی و لسانی تنقید

مکتبی تنقید کے عنوان کے تحت وہ ساری نام نہاد تنقیدیں آتی ہیں جو ایک عمومی اور سطحی انداز سے کسی ادب پارے کی چند موضوعی اور ہستی خصوصیات کو گنانے یا اس کے موضوع اور فن کا الگ الگ جائزہ لینے یا اس کے ایک مجموعی سرسری جائزہ لینے کا کام کرتی ہیں عام طور پر ایسی تنقیدیں جامعات کے شعبہ ہائے اردو کے بعض شہرت کو ش معین لکھتے ہیں وہ عموماً کلاس نوٹس کو نئے سرے سے مرتب کر کے یا اسی نوع کی معمولی سی نگارشات کو پھپھواتے ہیں اس سے مالی منفعت اور شہرت کے حصول کے ساتھ ساتھ وہ اپنی منصبی ترقی کے لئے بھی راستہ ہموار کرتے ہیں اور ساتھ ہی ہینگ لگے نہ پھٹکری اور رنگ بھی چوکھا آئے کے مصداق تنقید کے منصب کے دعویدار بھی ہو جاتے ہیں مکتبی تنقید کے ذیل میں وہ صحافی بھی آتے ہیں جو ادب سے بھی مس رکھتے ہیں اور کسی بھی ادبی موضوع پر سرسری طور پر اظہار خیال کرنے پر قادر ہوتے ہیں یہ لوگ ادبی شخصیات سے لے کر بدلتے رجحانات اور تحریکات پر ایک رواں دواں تمبینی یا تنقیمی تبصرہ لکھنے میں کوئی دقت محسوس نہیں کرتے تاہم اس نوع کی تنقیدیں زیادہ تر اردو کے اساتذہ کے زور قلم کا ہی نتیجہ ہوتی ہیں

جیسا کہ مذکور ہوا جامعات میں منصبی ترقی کے لئے مطبوعہ تصنیفات کی شرط پر پورا اترنے کے لئے اساتذہ کلاس نوٹس کو حک و اضافہ کے بعد کتابی صورت میں چھپوانے سے دریغ نہیں کرتے بعض صورتوں میں وہ بڑی دیدہ دلیری سے دوسرے مضمین کی تحقیق و تنقید پر ہاتھ صاف کرنے سے بھی احتراز نہیں کرتے اور مال اغیار سے اپنی دکانیں سجانے میں بھی تامل نہیں کرتے اسکی ایک دلچسپ مثال حال ہی میں دیکھنے میں آئی ہے جب ایک معروف شعبہ اردو میں پروفیسر کی اسامی کو پڑ کرنے کے لئے ماہر جمالیات ہونے کی شرط کی تکمیل لازمی قرار دی گئی تھی اشتہار کا لکھنا کیا تھا کہ مختلف جامعات میں کام کرنے والے اساتذہ ۰۰ نے اپنے آپ کو ماہر جمالیات ثابت کرنے کے لئے بہت عجلت میں جمالیات کے

موضوع پر کتابیں لکھیں اور ان میں بعض حضرات نے انگریزی میں لکھی گئی بعض معروف کتابوں سے نہ صرف خیالات اڑائے بلکہ پریگرافوں کے پریگراف اپنے کھاتے میں ڈال دیئے اور انٹرویو کی تاریخ سے قبل ہی جمالیات پر ایک دو نہیں بلکہ کئی کتابیں بازار میں آگئیں ظاہر ہے کہ ایسی کتابوں کے لکھنے میں ان کے مصنفین کی برسوں کی سوچ 'ریاضت' عرق ریزی، اندرونی لگن اور وسعت مطالعہ کو کوئی دخل نہ تھا، یہ کتابیں لکھی نہیں گئیں بلکہ میکانیکی طریقے سے تیار کی گئیں۔

اس واقعے سے ملکتی نقادوں کا تنقید کے بارے میں عاجلانہ 'کاروباری اور سطحی رویہ بے نقاب ہو جاتا ہے' انگریزی تنقید سے عبارتوں کی عبارتیں نقل کرنے کی یہ ایک مثال ہے جو قارئین کے سامنے آگئی ہے، نہیں تو ہمارے عہد میں ایسی تنقیدوں کی کمی نہیں جو جزوی یا کلی طور پر انگریزی نقادوں کی تحریروں سے ماخوذ ہیں یا ان کا ترجمہ یا چربہ ہیں، لیکن ان کو یوں پیش کیا جاتا ہے جیسے یہ نقاد کے اپنے ہی مطالعے یا ریاضت فکر کا نتیجہ ہیں اور پھر لطف کی بات یہ ہے کہ ان کو موقع محل یا سیاق کی مناسبت سے صرف نظر کر کے ادب پر ٹھونسنے کی کوشش کی جاتی ہے، ایسے نقادوں کی بھی کمی نہیں جو اپنی نگارشات میں مغربی تنقید نگاروں کے کثرت سے حوالے دے دے کر اپنی تنقیدی بقراطیت کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ اقتباسات اور حوالہ جات کے اتنے انبار لگاتے ہیں کہ خود ان کا اپنا موقف یا نقطہ نظر (اگر ہے) ان میں دفن ہو کر رہ جاتا ہے، رہے وہ نقاد جو اقتباسات ہی پر تکیہ کرتے ہیں وہ بالکل ہی تہی دست ہوتے ہیں، ایسے مضامین بکثرت لکھے گئے ہیں، جسکی ابتدا ہی کسی طویل اقتباس سے کی جاتی ہے اور اس طرح سے آغاز کار ہی میں بہ زعم خود اپنی عافیت اور برتری کا ساماں کیا جاتا ہے، حیرت کی بات یہ ہے کہ مغرب زدگی کے زیر اثر ایسے لوگوں کے اقتباسات بھی لینے میں عار محسوس نہیں ہوتا، جو خود مغربی ادب میں اعتبار و استناد کا درجہ نہیں رکھتے، مضمنا یہاں یہ عرض کرنا مناسب ہو گا کہ ملکتی نقادوں کی اس نوع کی تنقیدی تحریروں کو شامل

مطالعہ نہیں کیا گیا ہے، کیوں یہ کوہ کزن دکاہ براؤن کے مصداق ہوتا، البتہ بعض ایسی تحریروں کا حوالہ دیا جا رہا ہے، جو ایسے معروف نقادوں نے لکھی ہیں، جو وسعت مطالعہ کے ساتھ ساتھ صحت توفیق اپنے ذہن و نظر کو بھی کام میں لاتے ہیں، لیکن چونکہ ان کا تنقیدی انداز عالمانہ ہوتے ہوئے بھی مکثیانہ ہوتا ہے، اس لئے وہ عموماً سست سے اپنا دامن بچا نہیں سکے ہیں،

باست یہ ہو رہی تھی کہ ہمارے نقاد مغرب سے مرعوبیت کے زیر اثر اپنے دلائل میں وزن پیدا کرنے کے لئے ایسے نقادوں کے اقتباسات بھی لیتے ہیں جو معمولی درجے کے ہوتے ہیں اس ضمن میں عبادت بریلوی کی مثال دی جاسکتی ہے جو اپنے تنقیدی مقالات میں ہڈ سن کی مبتدیانہ کتاب *AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE* کے حوالے بھی دیتے ہیں، یوں تو وہ دوسرے معتبر نقادوں مثلاً ارسطو، سیٹس بری، سکاٹ جیمز، آرنلڈ، رچرڈس، ایلٹ، پیٹر اور یوس وغیرہ کے حوالے بھی دیتے ہیں، لیکن وہ ان حوالوں کو اپنے کسی نقطہ نظر یا بنیادی نکتے کی توضیح و استحکام کے لئے استعمال نہیں کرتے، بلکہ عمومی نوعیت کے خیالات کی غیر مطلوبہ تشریح کے طور پر استعمال کرتے ہیں، عبادت بریلوی کا تنقیدی انداز بنیادی طور پر مدرسانہ ہے، وہ ڈاکٹر سید عبدالرشید کی طرح وسعت مطالعہ اور نکتہ سنجی کا احساس نہیں دلاتے، وہ ادب، شاعری اور تنقید کی مروجہ باتوں کی طول طویل تشریحات میں اپنی ساری قوت صرف کرتے ہیں، یہاں تک کہ وہ انتہائی سہل الفہم نکتے کی تشریح بھی مختلف فقروں اور پریگرافوں کی صورت میں بار بار کرتے ہیں، اور تکرار کی تنفر انگیز کیفیت پیدا کرتے ہیں، جدید شاعری میں جدید شاعری کا محرک انقلاب یا تبدیلی کو قرار دیتے ہوئے تبدیلی کے خیال کو واضح کرنے کی تکرار ملاحظہ کیجئے:

”یہ صورت حال کسی خاص دور کی شاعری میں اس وقت

پیدا ہوتی ہے جب احساس بدلتا ہے زندگی کے نئے تقاضے

جو نئے شعور کو پیدا کرتے ہیں، جب سوچنے کے انداز میں

بدلی ہوتی ہے جب غور کرنے کا آہنگ ایک نیا
 روپ اختیار کرتا ہے، جب نئے تصورات کے
 چراغ جلتے ہیں، نئے خیالات کی شمعیں فروزاں ہوتی
 ہیں، نئے نقطہ نظر کا آفتاب طلوع ہوتا ہے، نئے
 معیار بنتے ہیں نئی قدروں کی تشکیل ہوتی ہے" ۱

عبادت بریلوی کا تمام تر انداز نقد اسی نوع کا ہے، تشریحی اور شریعت زدہ وہ فن
 پارے کو موضوع اور اسلوب اظہار میں منقسم کر کے ان کی خصوصیات کی وضاحت کرتے
 ہیں، لکھتے ہیں :

"سب سے پہلے تو یہ ضروری ہے کہ تنقید نگار تخلیق کو بخور
 دیکھے، اور اس کی گہرائیوں میں پہنچ کر یہ معلوم کرے کہ وہ
 کیا ہے اور کسی ہے، اس میں سموئے ہوئے مواد اور فنی
 حسن کا پتہ لگائے۔" ۲

ان کا تشریحی انداز ان کی عملی تنقیدوں میں جواہروں نے قدیم و جدید ادب کے
 بارے میں لکھی ہیں، ہر جگہ نمایاں ہے، عموماً یہ بھی ہوتا ہے کہ جس مصنف یا ناقد کا (خواہ وہ کسی
 مرتبہ کا ہو) اقتباس دیا جاتا ہے۔ وہ اصل کتاب یا مقالے سے راست حوالے کے طور پر نہیں
 لیا جاتا، بلکہ ذیلی حوالے کے طور پر لیا جاتا ہے، اس کی وجہ یا تو اصل کتاب یا مقالے تک ان کی
 نارسائی یا ان کی تساہل پسندی ہی ہو سکتی ہے،

ملکیتی تنقید کی سطحیت کی ایک مثال ابواللیث مدنی فراہم کرتے ہیں، اپنی کتاب
 "غزل اور متغزلین" میں غزل کی ماہیت اور ارتقا کے علاوہ میر، مصطفیٰ، جبرأت، داغ، حسرت

۱۔ جدید شاعری ص ۱۱۔

۲۔ اردو تنقید کا ارتقاء ص ۱۷۔

اور اقبال کی غزل گوئی پر لکھتے ہوئے رہ کسی تنقیدی بصیرت کا ثبوت نہیں دیتے، بلکہ شعراء کی بعض نمایاں خصوصیات کو گنانے کے علاوہ مجموعی طور پر سامنے کی باتوں کی عمومی تشریح پر ہی اکتفا کرتے ہیں، بعض مقامات پر وہ مغربی نقادوں کے حوالے کثرت سے دے کر وسعت مطالعہ اور عالمانہ تبحر کا تاثر تو پیدا کرتے ہیں، لیکن ان حوالوں کو کسی مصروف میں نہیں لاتے، یعنی وہ ان کی مدد سے اپنے نقطہ نظر کو منوانے یا واضح کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ مغربی نقادوں کا تاریخی تسلسل کے تناظر میں مطالعہ نہیں کر پاتے، اس لئے وہ ان نقادوں کی درجہ بندی اور انفرادی قدر و قیمت سے لاعلمی کو ظاہر کرتے ہیں، چنانچہ ”شاعری میں غزل کا رتبہ“ میں وہ بلا تخصیص اور بلا تامل ایک ہی سانس میں دائمر، ڈرامن، کولرج، شیلی، آرنلڈ، ہرڈ، ایڈلین، پو، گولڈسمتھ، جان سن اور ڈیمین کا ذکر ہی نہیں کرتے، بلکہ ان کی آرا کو پیش بھی کرتے ہیں اور نتیجہ معلوم !

عصمت جاوید ”مومن کی شخصیت غزل کے آئینے میں“ میں مومن کی زندگی کی فارغ البالی ان کے مذہبی میلانات خاص کر سید احمد بریلوی، شاہ عبدالعزیز اور شاہ اسماعیل شہید جیسی بزرگ ہستیوں سے وابستگی، خدا پرستی اور حسن پرستی کا ذکر تو کرتے ہیں، لیکن ان کے کلام سے اپنے خیالات کی تصدیق نہیں کراتے، وہ ان کے جستہ جستہ اور ادھر ادھر سے لئے گئے اشعار کے حوالے سے ان کی شخصیت کا کوئی جامع تصور قائم کرتے ہیں، اور نہ ہی اسے ان کے کلام سے مربوط کر پاتے ہیں، اور پھر وہ ان کی غزل کے آئینے میں جس شخصیت کا عکس دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں، وہ ان کی شعری شخصیت نہیں، بلکہ اصلی شخصیت ہے، جو محمل نظر ہے، شیکسپیر، میر، یا غالب کے کلام میں ان کا اصلی شخصیت، عادات و اطوار اور عقاید و نظریات کی تلاش و یافت کا عمل بہت حد تک مروج تو رہا ہے، مگر بنیادی طور پر غیر متعلقہ اور غیر ضروری ہے، کیونکہ شاعری بقول ایلینٹ شاعر کی شخصیت کا اظہار نہیں، بلکہ شخصیت سے گریز پر دلالت کرتی ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر تخلیقی عمل کے تحت ان تجربوں اور محسوسات

سے علاقہ رکھتا ہے، جو شخصی مقامی اور زمانی حدود کو پار کر کے غیر شخصی، مادی اور زمانی ہو جاتے ہیں، نتیجے میں شاعر کی حقیقی زندگی سے اس کا تعلق برائے نام رہ جاتا ہے، لیکن عظمت جاوید اس نکتے کو نظر انداز کر کے مومن کی حقیقی زندگی اور اصلی شخصیت کو ان کے آمینہ کلام میں منعکس رکھنا چاہتے ہیں،

ڈاکٹر سلام سندیلوی "چلبست کی شاعری" میں اس بات کا انکشاف کرتے نظر آتے ہیں کہ ان کی شاعری ان کے عہد کی پیداوار ہے، وہ اس عامۃ الورد خیال کہ ادب سماج کی پیداوار ہوتا ہے، کی توثیق کے لئے ہڈ سن جیسے نقاد کا دامن تھام لیتے ہیں :

"در حقیقت شاعری زندگی کی تنقید ہوتی ہے، اب یہ شاعر پر منحصر ہے کہ وہ کلام میں ذاتی زندگی کی جھلک پیش کرے

یا اپنے سماج کی عکاسی کرے، جب شاعر اپنے سماج کی عکاسی کرتا ہے تو ہم اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں کہ ادب سماج

کی پیداوار ہے، اس بنا پر ہڈ سن نے لکھا ہے LITERATURE

IS THE PRODUCT OF SOCIETY یہ قول

چلبست کی شاعری پر مکمل طور سے منطبق ہوتا ہے۔" لہ

ڈاکٹر سلام سندیلوی بالعموم تنقیدی خیالات کا مراست سے ذکر کرتے ہیں، وہ جب کسی مخصوص نظریہ تنقید مثلاً نفسیاتی طرز تنقید سے استفادہ کرتے ہیں، تو وہاں بھی کتابی معلومات کو یکجا کر کے اپنے معلمانہ انداز نقد کی توثیق کرتے ہیں، وہ ادیب یا ادب پارے کے توسط سے ان معلومات کی معنویت اور مطابقت کا راز منکشف نہیں کرتے، بلکہ زبردستی ان پر ٹھونکتے ہیں،

تنقید جیسے سنجیدہ اور علمی کام میں سطح بینی، کم کوشی اور نمائشی رویے کو روار کھنا اردو نقادوں ہی کو زیب دیتا ہے، یہ وہ لوگ ہیں جو تنقید اس لئے نہیں لکھتے کہ وہ ذہنی، فکری اور طبعی طور پر اس کام کے لئے پیدا ہوئے ہیں بلکہ ضرورتاً یا شوقیہ تنقید نگاری کی طرف رجوع کرتے ہیں، ان

میں۔ سے کئی تفرات بعض فوری نوعیت کے غیر ادبی مقاصد کی تکمیل کے لئے بھی اس میدان میں اترتے ہیں۔

تاہم اس قبیل کے نقادوں میں بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو اپنی ذہانت، شوق اور محنت سے تنقید کی بعض مسلمہ اور مروجہ اقدار اور فن کے عناصر ترکیبی سے خاصی واقفیت بہم کرتے ہیں ان کے مطالعے میں دست ہے وہ قدیم و جدید ادب پر نظر رکھتے اور ضروری علم و خبر سے بھی متصف ہیں مگر یہ لوگ صرف علم و خبر ہی پر تکیہ کرتے ہیں، محمد احسن فاروقی نے ایسے نقادوں کو "عالمان تنقید" سے موسوم کیا ہے، انہوں نے نقاد کے لئے "فن اور علم کی ضرورت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

"فن کے لئے علم بھی ضروری چیز ہے اور فن کی کافی حد تک

مدد کرتا ہے، لیکن فن علم سے بالاتر ہے"

انہوں نے فن تنقید میں لکھا ہے:

"جدید اردو تنقید کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ اس میں

نظریات تنقید ہی کو تمام تراجمیت دی جا رہی ہے،

اور فن تنقید کی طرف رغبت کا نشان بھی نہیں ملتا،

اسکی وجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں علم تنقید اور فن تنقید میں فرق

کیا جا رہا ہے۔"

چنانچہ یہ "عالمان تنقید" بڑے اعتماد سے تنقیدیں لکھتے ہیں ان کے لئے کسی بھی فنکار پر

قلم اٹھانا اور اسکی شخصیت اور فن کے حوالے سے فن کے بعض مروجہ نظری اصولوں کی وضاحت

کرنا کوئی مشکل امر نہیں وہ بڑی آسانی سے ان کے چند موضوعات کی نشاندہی کرتے ہوئے

کسی ایک پہلو مثلاً زندگی اور معاشرے سے اس کے تعلق کی عالمانہ وضاحت کرتے ہیں اور

ہاتھ ہی اسکی زبان و بیان کے چند اوصاف کا ذکر کرتے ہیں، یہ تنقید کا ایک آسان نسخہ ہے جس کے ہاتھ لگنے پر وہ بڑی صفائی اور اعتماد سے اسے ہر ادیب پر خواہ وہ قدیم ہو یا جدید اعلیٰ ہو یا ادنیٰ، معروف ہو یا غیر معروف، آزماتے ہیں، اور استخراج نتائج سے قطع نظر اپنا کام چلاتے ہیں۔ یہ نسخہ ان کے لئے اتنا کارآمد ثابت ہوا ہے کہ بسا اوقات ان کو شاعر کے کلام کا عمیق اور بالا دستیاب مطالعہ کرنے کی ضرورت ہی نہیں رہ جاتی ہے، وہ زیر بحث شاعر کے دیوان سے ادھر ادھر سے اپنے مطلب کے چند اشار کو قطع نظر اس بات کے کہ ان کی اصلی تخلیقی حیثیت کیا ہے، چنتے ہیں اور اپنے تنقیدی علم یا آموختہ کو ان پر وارد کرتے ہیں، اور بزم خود اپنے تنقیدی فریضے سے عہدہ برآ ہوتے ہیں، ایسے نقادوں کو میر، غالب، نظیر اور اقبال سے لے کر فیض، حسرت، فراق، اور محمد علوی اور پھر صرمت، الاکرام تک ہر درجے کے شاعر کے میاں شخصیت یا عہد کے چند پہلوؤں یا قدیم و جدید کے امتزاجی عناصر، روایت اور تجربہ پسندی کی آگہی، اور زبان و بیان کی روانی، شگفتگی اور تازگی کی نشاندہی کرنے میں اپنی معلومات کو پیش کرنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی، اور پھر اپنے مقالے میں انتقادی توازن کو قائم رکھنے کیلئے زیر مطالعہ شاعر کے میاں موضوعات یا زبان و بیان کے برتاؤ میں کسی کوتاہی یا فرو گذاشت پر بھی انگلی رکھی جاتی ہے،

ملکبئی نقادوں میں تاہم، بعض ایسے نقاد بھی ہیں، جن کی بدولت اس نوع کی تنقید کی آبرو قائم ہے، ان میں ڈاکٹر سید عبداللہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں، سید عبداللہ کی تنقیدی نگارشات ان کی کشادہ نظری، نکتہ سنجی، وسعت مطالعہ اور طبع رسا کی غماز ہیں، انہوں نے کلاسیکی ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہے اور مختلف شعراء مثلاً ولی، میر، غالب، آتش، ناسخ، مصطفیٰ، داغ اور اقبال کے شعری کارناموں کا معروضی، ہمدردانہ اور عالمانہ مطالعہ کیا ہے، ڈاکٹر سید عبداللہ انکار رکھتے ہیں، وہ اپنی علمیت کے بلند بانگ دعوے نہیں کرتے، انہوں نے کئی بار اعتراف کیا ہے کہ وہ ”مدرسہ تنقید“ کے موید ہیں، مدرسہ طریقی تنقید پر روشنی ڈالتے ہوئے اپنی کتاب ”ولی سے

اقبال تک میں لکھتے ہیں:

"موجودہ مضامین کے متعلق اولین بات تو یہ ہے کہ یہ طالب العلم کے لکھے ہوئے ہیں، انہیں مدرسانہ بھی کہہ سکتا ہوں مگر مدرسانہ کے لفظ میں مجھے تعلی کی بو آتی ہے، ایک مدرس بہر حال اس زعم سے ضرور داغدار ہو جاتا ہے کہ وہ ایک کمری پر متمکن ہے، اس کے سامنے بیچوں پر ایک جماعت ہے جو اسکی ہر بات پر (سمجھے یا نہ سمجھے) بزاخوش کی طرح سر بلا دینے کی عادی یا اس پر مجبور ہے اسی ایک حادثے نے اکثر مدرسوں کو بارہا طالب العلم سے محروم رکھا ہے، یہ واقعہ بارہا پیش آیا ہے کہ ایک اچھا خاصا طالب علم شخص مدرسہ کے چکر میں پھنس کر غور و فکر تو درکنار تازہ ترین ادبی سرگرمیوں کی واقفیت سے بھی بے نیاز ہو جاتا ہے، انہی اسباب سے بعض صاف گو حضرات نے نو پر و نیروں اور مدرسوں کی تحقیق و تنقید سے انکار کر دیا ہے، اور یہ تک کہہ دیا ہے کہ مدرس یا پرو نیر سے زیادہ سلمیٰ اور بر خود غلط شخص کم تر ہی دیکھنے میں آیا ہے۔"

اسی کتاب میں شامل مضمون "خواجہ آتش" مرصع سازیات عربی میں صاف طور پر اقرار کیا ہے:

"میں نے یہ کوشش کی ہے کہ مدرسانہ انداز میں بات کو سمجھنے اور

سمجھانے کی کوشش کروں"

ڈاکٹر سید اللہ واقعتاً ادب کے ایک مخلص طالب العلم ہیں، انہوں نے مختلف ادیبوں اور شاعروں اور انکی تخلیقات کے بعض پہلوؤں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے، ایسا کرتے ہوئے وہ

سادہ زبان استعمال کرتے ہیں اور ”مرعوب کن تنقیدی اصطلاحات“ یا تنقیدی نظریات کی نمائش نہیں کرتے، حقیقت یہ ہے کہ وہ کسی مخصوص نظریہ تنقید کے علمبردار نہیں ہیں، اس لئے وہ نظریاتی وابستگی کے اندیشے سے دور ہیں، انہوں نے اپنے مقالے ”تحقیق و تنقید“ میں بعض ایسے امور کی وضاحت کی ہے، جو مبتدیلوں کے لئے مفید ہیں، مثلاً :

”کوئی ادب پارہ اتنا مطلق اور قائم بالذات نہیں ہو سکتا کہ اسکو اس کے مصنف کی ذات و شخصیت سے کاملاً منقطع کر کے دیکھا جاسکتا ہو۔“

”تنقید کیا ہے“ میں لکھتے ہیں :

”تنقید کو مکمل سائنس کہنے میں یہ قباحت ہے کہ اس کے نتائج سائنس کی طرح قابل تصدیق نہیں“

ڈاکٹر سید عبداللہ کی تنقید تو معنی اور توہمی نوعیت کی ہے، یہ ضرور ہے کہ وہ مصنف کی سوانحیات یا ان کے عہد کے حالات کی محققانہ اور مورخانہ چھان بین کو ضروری قرار دیتے ہیں، اسی بنا پر وہ تاثراتی تنقید کو، بجا طور پر توازن اور منطق سے عاری سمجھتے ہیں، اور تنقیدی طریق کار کو تحقیق کے سائنسی انداز نظر سے ہم آہنگ کرنے پر زور دیتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ ”تنقید بھی ایک سائنس ہی ہے، یہ بھی سائنس کی طرح ایک سچائی کی جویندہ و پائیندہ ہے اور یہ سچائی حسن کی تلاش ہے،“ آگے چل کر لکھتے ہیں :

”تنقید میں تاثر کا فیصلہ اگرچہ بہت کچھ ہے، مگر سب کچھ نہیں، تاثرات کے فیصلوں میں بھی ایک اندرونی عقلی تنظیم کی ضرورت ہوتی ہے، قارئین کے کسی گروہ کو مطمئن کرنے کے لئے عقلی مسلمات کی ضرورت ہوگی، جن کا علم مصنف، نقاد اور معاشرہ کی مشترک جائیداد ہوگی، اور یہی عقلی مسلمات جب

تفقید کی بنیاد قرار پاتے ہیں تو تفقید کا عمل ایک سائنسی عمل بن جاتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے علمی تفقید کے کئی نمونے پیش کئے ہیں ان میں ان کا تحسین شناسانہ اور تجسسانہ ذہن بھلکتا ہے، لیکن ان کی حد بندی وہاں سے آشکار ہو جاتی ہے، جہاں وہ دوسرے ملکیتی نقادوں کی طرح شاعر کے کلام میں ان کے بنیادی موضوعات و افکار کی کھوج لگاتے ہیں اور پھر زبان و بیان کی بعض خوبیوں کی تعریف کرتے ہیں، "کلام میر میں فکر و نظر" اس کا ثبوت فراہم کرتا ہے:

"اس اجمال کی تفصیل یہ کہ میر کے میاں جن موضوعوں پر تاملات

ملتے ہیں ان میں کچھ تو روایتی سے ہیں اگرچہ ان کا انداز بیاں بھی انوکھا ہے، البتہ کچھ ایسے بھی ہیں جنکو خاص شغفی غور و فکر

کے نتائج کہا جاسکتا ہے، ان ہی میں ان کا خاص اپنا نقطہ نظر جھلک

رہا ہے، روایتی مضمون میں وجود واجب الوجود و وحدت عالم،

عالم باطن، نفس انسانی، خدا اور خود کا صوفیانہ تصور، شرف انسانی

اور انسان کی فضیلت فرشتوں پر وغیرہ وغیرہ نمایاں ہیں"

اخترا نیوی بھی ادب کے ایک اچھے معلم ہیں وہ ذوق لطیف کے مالک ہیں انہوں نے

فن کے لئے حسن کاری لازمی قرار دی ہے، لکھتے ہیں "حسن و لطافت آرٹ کی جان ہے"

ان کے نزدیک فن کا اپنا مخصوص مقصد ہے۔ "فنون لطیفہ مقصدی ہو سکتے ہیں، لیکن خارجی مقصد

کبھی بھی فنون کی بنیادی ضرورت اور اقدار میں شامل نہیں، فن کا اپنا مقصد ہوتا ہے، جیسے

فلسفہ کا ایک مقصد ہے۔"

اخترا نیوی نے اس نوع کے ادب بھی کئی خیالات کا اظہار کیا ہے جو آرٹ کی ماہیت

اور کارگزاری کے بعض پہلوؤں کی وضاحت کرتے ہیں اس طرح سے وہ اپنی معلومات کا اظہار

کرتے ہیں، لیکن وہ ان معلومات کو اپنے نظریے کی تشکیل میں کام نہیں لاتے، یہی وجہ ہے کہ ان کا انداز معلم نقادوں کی طرح معلومات کی فراہمی ہی تک محدود رہتا ہے، اور وہ صحیح طور پر ادب شناسی کا حق ادا نہیں کر پاتے، اس طرز نقد کا ایک خراب پہلو یہ ہے کہ نقاد اپنے کسی نظریے یا موقف کی عدم موجودگی میں خود اپنی کہی ہوئی باتوں کی تردید کرتا ہے، اخترازیوں اپنے عہد کے اس مروجہ خیال، جسکی تشہیر میں ترقی پسندوں نے نمایاں حصہ لیا تھا کہ "ادب برائے ادب رجعت پرستانہ رویہ ہے، اور اس کے برعکس "ادب برائے زندگی" ترقی پسندانہ نظریہ ہے، سے وابستگی کا اعلان کرتے ہیں:

"میں دراصل فن برائے زندگی کا قائل نہیں، لیکن اس فقرے کے دونوں پسوں پر زور دینے کو کہتا ہوں، یعنی فن پر زندگی پر۔"
اسی طرح وہ بعض دیگر مروجہ خیالات کو پیش کرتے ہیں:

"آرٹ تنقید حیات ہے، مگر اپنے طور طریقے سے"
میں آرٹ کی افادیت کو بھی تسلیم کرتا ہوں، مگر آرٹ کی افادیت کی بے نیل الگ ہے۔

"عالمی ادب اور اردو ادب میں ترقی پسند رجحانات" میں لکھتے ہیں:

"ہمارے یہاں انحطاط کا بھی اثر ہے، گریز بھی ہے، اور رجعت پسندی بھی، ایسی فضا میں صرف اسی ادب کو ترقی پسند کہہ سکتے ہیں، جو زندگی کے حقائق سے بحث کرے، اور غیر زندگی کی رہبری کرے، ترقی پسندی کے معنی اندھی حقیقت نگاری نہیں، ترقی پسندی میں مثالیت اور تمثیل کی بھی سمجھ ضرورت ہے، ادب کو ناقد و مفسر حیات ہونا چاہیے۔"

نظیر صدیقی نے بھی بعض ادبی مسائل اور ادبی شخصیات پر مضامین لکھے ہیں وہ ادبی مسائل پر لکھتے ہوئے معروضی انداز نظر سے کام لیتے ہیں اور قدیم و جدید شعراء پر لکھتے ہوئے ذہنی نقیصات سے بالاتر ہو کر ان کے حسن و قبح پر روشنی ڈالتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے وہ وسعت مطالعہ کے ساتھ ساتھ سلیم الطبعی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ وہ شاعری میں عصری مسائل و واقعات کے ساتھ ساتھ ازلی مسائل کی باز آفرینی پر بھی زور دیتے ہیں، یگانہ کے متعلق لکھتے ہیں:

”اُن کی شاعری صرف ذاتی اور ہنگامی حالات و حوادث کی طرف

ردِ ٹل کی حیثیت نہیں رکھتی، بلکہ زندگی کے ازلی اور آفاقی مسائل کے

متعلق اُن کے غور و فکر کو بھی پیش کرتی ہے۔“

لیکن اُن کے اندازِ نقد کی کوتاہی اُن کے بعض بنیادی ادبی مسائل کے بارے میں اُن کی یک طرفہ رائے سے ظاہر ہوتی ہے، مثلاً وہ یگانہ کے ذہنی تضادات کے بارے میں لکھتے ہیں:-

”ایک ایسا شاعر جو تشکیک، الحاد اور لادریت تینوں کا شکار رہا ہو

اس کا فلسفہ جبر کے معاملے میں خدا کے وجود کو تسلیم کر لینا فکری تغفار

کا کھلا ہوا ثبوت ہے، اور یہ تغفار اس وقت اور بھی حیرت

انگیز بن جاتا ہے، جب یگانہ کی شاعری عزم و عمل اور جدوجہد

کا درس دینے کے باوجود انسان کی وہ تصویر پیش کرتی ہے جس میں

وہ مجبور محض نظر آتا ہے، یہ صورت حال اس حقیقت کی طرف

اشارہ کرتی ہے کہ یگانہ اپنے ذہنی تضادات کو حل نہ کر سکے۔“

حیرت ہے کہ نظیر صدیقی بھی وسعت فکر و نظر کے باوجود ترقی پسندوں کی طرح یگانہ کے تضادات

کے شکوہ سنج نظر آتے ہیں، حالانکہ یگانہ کے بیان کردہ تضادات اُن کے ذہن کے تحرک اور پیدگی

کے شاہد ہیں، نظیر صدیقی اس حقیقت کو نظر انداز کرتے ہیں کہ شاعر سے ایک مربوط اور استدل

طرز فکر کی توقع کرنا اس کے ذہن کی فعالیت کو محدود و مشروط کرنے کے مترادف ہے، وہ فیض کی شعری خصوصیات کو گناتے ہوئے ان کے دور اول کی رومانی شاعری کی بے حد تریف کرتے ہیں، لکھتے ہیں، "فیض کی یہ نظمیں ان کی رومانی شاعری کی بہترین ترجمان ہیں اور پھر روایت کے تصور کی یوں توضیح کرتے ہیں، "ان میں جو رنگینی اور رعنائی یا سنگلی اور شاہابی ہے، وہ کسی حد تک انگریزی کی یاد دلاتی ہے، فیض کی بنا پر فیض کو رومانی قرار دینا درست نہیں، اس لئے کہ اگر اس کو رومانیت کا معیار قرار دیا جائے، تو اردو کے تقریباً تمام شعراء رومانیت کے دائرے میں آجائیں گے، بہر کیف، اس نوع کی فروگزاشتوں سے قطع نظر، نظیر صدیقی نے علم تنقید سے اکتساب فیض کر کے بعض اچھے اور تسلی بخش مطالعے پیش کئے ہیں، اور اپنے قوی اور سلجھے ہوئے ذہن کا ثبوت دیا ہے۔

مکتبی تنقید کے ذیل میں وہ نقاد بھی آتے ہیں، جو نقادوں کے بجائے ادبی مورخوں کا کام انجام دیتے ہیں، ان میں رام بابو سکینہ، سید اعجاز حسین، علی جواد زیدی، مسیح الزمان، تدا چند رستوگی، ظہار الفاری، اور یوسف سرمست وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں، ان میں اکثر و بیشتر نے اردو ادب کی بعض شخصیات اور تحریکات پر محققانہ نظر ڈال کر تلاش و جستجو سے کئی اہم واقعات کو منظر عام پر لایا ہے، اور تحقیقی نقطہ نظر سے بلاشبہ اہم کام انجام دیا ہے، بعض حضرات نے نظریاتی رشتوں سے انقطاع کر کے تاریخی تنقید کے کچھ نمونے پیش کئے ہیں، ان میں خواجہ احمد فاروقی نمایاں حیثیت رکھتے ہیں، وہ ادبوں کا جائزہ "تہذیبی اور تاریخی بنیادوں پر لیتے ہیں، اور تنقید کو ایک سماجی عمل قرار دیتے ہیں، اسی نقطہ نظر سے انہوں نے "میر، حیات اور شاعری" میں میر کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔

تنقید کا مورخانہ اور محققانہ عمل بنیادی طور پر ادبوں کی سوانحیات اور کارناموں کے بارے میں FACTUAL INFORMATION کی فراہمی کا عمل ہے، ادبوں کے بارے میں جو معلومات اور اطلاعات موجود ہیں، ان کی چھان بین کر کے غلط اطلاعات کی تصحیح کا کام بھی اس کے ذیل

میں آجاتا ہے، ظاہر ہے اس نوع کی تنقید غیر شخصی اور سائنسی انداز کی ہے، اور ادبی تجربات کو شخصی طور پر محسوس نہیں کرتی،

یورپ میں ادب کی تاریخ نویسی کی روایت موجود رہی ہے، سینٹس بری اور اولیور ایٹن نے ادب کی تاریخ کو متعدد جلدوں میں قلمبند کیا ہے، ایٹن نے چھ جلدوں میں تاریخ ادب مرتب کی ہے حالیہ برسوں میں ریے و لیک نے ادبی مورخ کی حیثیت سے اپنی اہمیت منوالی ہے، تاہم یہ واقعہ ہے کہ مغربی ادب میں تاریخ نویسی کی اہمیت خاصی گھٹ گئی ہے، جازع وائٹسن نے *THE STUDY OF LITERATURE* میں لکھا ہے کہ ادبی تاریخ سے اس کا ذہنی منصب چھین چکا ہے، کرسٹوفر کیس نے ادبی تاریخ کو کوئی قابل قدر کام قرار دینے سے انکار کیا ہے، نئے نقادوں مثلاً ایٹن، آریوس خاص طور پر اسے بے مصرف قرار دیا ہے، ادبی تاریخ سے سردہ رہی اور بے زاری کے اس رویے کے کئی اسباب ہیں، (۱) تاریخ نویسی ایک سائنسی عمل ہے، یہ تنقیدی عمل سے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتا، اس لئے قارئین یا طلبہ کے لئے محض عمومی اور معروف جازع ہی فراہم کرتا ہے، اور انہیں انفرادی متون سے دور لے جاتا ہے۔ (۲) تاریخ نویسی ادب کے ہر شعبے اور ہیئت اور ہر ادیب کی سوانحی، سماجی، تہذیبی، نفسیاتی اور عصری خصوصیات کا اجتماع کرتی ہے، اور تنقیدی مطالعات کا راستہ مسدود کرتی ہے۔ (۳) ادبی مورخ عہد ماضی کے ادب کو ماضی سے منسلک کرتا ہے، جب کہ ادب کو زمانی حدود میں قید نہیں کیا جاسکتا، ماضی کا ادب اسی صورت میں زندہ ادب کہلائے گا جب اسے حال کا ادب تصور کیا جائے گا، ایٹن ٹیٹ نے لکھا ہے۔

"THE LITERATURE OF THE PAST LIVES IN THE
LITERATURE OF THE PRESENT AND NOWHERE ELSE."

ان میں سے بیشتر لوگوں نے تاریخ کو افسانہ و انسوں بنایا ہے، ایسا کرتے ہوئے انہوں نے ادبی چاشنی تو پیدا کی ہے، مگر اپنی غیر جانبداری اور معروضیت کو قائم نہیں کر پاتے ہیں، اہم بات

یہ ہے کہ ادب کے تحقیقی اور تاریخیوں پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے جس ذوقِ لطیف، معروضی نقطہ نگاہ اور نکتہ رسی کی ضرورت ہے، اس کا عام طور پر فقدان نظر آتا ہے، انگریزی میں رینے و لیکس نے تنقید کی تاریخ لکھتے ہوئے ان اوصاف کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے، اردو میں تاہم جمیل جالبی ایک اہم وسیع المطالعہ نکتہ رس اور صاحب الرائے ادبی مورخ کے طور پر سامنے آتے ہیں، انہوں نے غیر معمولی ریاضت، فہم و ذکاوت اور حقیقت پسندی کے ساتھ اردو ادب کی بسیط تاریخ قلمبند کی ہے، اور ادبی رجحانات و تحریکات کو ان کے تاریخی، سماجی اور سیاسی پس منظر میں اجاگر کرنے کا اہم محققانہ کام انجام دیا ہے،

مکتبی نقادوں میں یوسف حسین خان بھی شامل ہیں، ان کی تنقیدی کتابیں ان کی علمیت کے ساتھ ساتھ ان کے ذوقِ سلیم اور اکتسابی صلاحیتوں کی آئینہ دار ہیں، ”روح اقبال“ اس کی ایک مثال ہے، اس کتاب کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

”میں نے اقبال کے خیالات کو اپنے مطالعے کی سہولت کے مد نظر

تین حصوں میں تقسیم کیا ہے، ”ادب“، ”تمدن اور سماج“، ”مذہب“

ان تینوں شعبوں کے تحت زندگی کے بیشتر مسائل آجاتے ہیں،

جنکی نسبت اقبال نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔“

اقبتاس ہذا سے ان کے طریقِ نقد کی بخوبی وضاحت ہوتی ہے، یوسف حسین خان کو اقبال کی شاعرانہ حیثیت کے بجائے ان کے خیالات میں دلچسپی ہے، اسی لئے انہوں نے اقبال کے خیالات کو مرکزِ توجہ بنایا ہے، آگے چل کر لکھتے ہیں:-

”جب تک کہ نقد و نظر کرنے والا اپنی فکر کو شعر کی طرح تخلیقی نہ بنائے

وہ اپنے فرض سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔“

خلاف ظاہر ہے کہ وہ نقاد کے لئے اپنے تنقیدی اسلوب میں شاعرانہ خوبیوں کے برتاؤ کو

لازمی قرار دیتے ہیں اور اسی بنا پر وہ تنقید کے تخلیقی ہونے پر زور دیتے ہیں یوسف حسین خان اپنی تنقیدوں میں تخلیقی اور ادبی طرز تنقید کا تاثر پیدا کرنے کے باوجود بنیادی طور پر ادبی تنقید کا حق ادا نہیں کر پاتے وہ صرف شاعر کے خیالات کی نشاندہی کرتے ہیں یہ ضرور ہے کہ وہ اس کی شعری خوبیوں کا بھی ذکر کرتے ہیں اور اکثر مقامات پر ادبی تنقید کے متعلق اپنی قیمتی معلومات کا احساس بھی دلاتے ہیں مثلاً :-

”فنی صداقت کی تخلیق ذہن اور فطرت کی آویزش سے ہوتی ہے“

اگلی درجے کے شاعر اور فن کار کے یہاں اندرونی اور خارجی عنصروں کا امتزاج پیدا ہوتا ہے۔
شاعر اپنے جذبہ و تخیل کی آمیزش سے حسن کے نئے نئے دل فریب پیکر تخلیق کرتا ہے۔
تخلیق کا یہ وصف ہے کہ وہ لامتناہی ہونا چاہتی ہے۔

وہ اپنے فن سے زندگی کے احساس کو اپنے اور دوسروں کے لئے زیادہ شدید گہرا

اور معنی خیز بنا دیتا ہے

ان کی یہ معلومات ان کے وسیع مطالعے کا پتہ تو دیتی ہیں لیکن وہ ان سے اپنے لئے گہرے یا مربوط تنقیدی شعور کی پرداخت نہیں کر پاتے ان کا تمام تر انداز شعراء کے خیالات و افکار کی وضاحت کرنے تک محدود ہو جاتا ہے جو ظاہر ہے تنقیدی نہیں بلکہ ایک مدد سائے طریقہ ہے یہ طریقہ بھی ان کے یہاں خاصا الجھا ہوا ہے وہ اقبال کی عظمت کا باعث ان کے تمدنی اور مذہبی خیالات کو قرار دیتے ہیں جسے وہ انکی ”مقدس آفرینی“ سے موسوم کرتے ہیں اور ساتھ ہی ان کو تخلیقی آرٹسٹ بھی قرار دیتے ہیں شکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ بار بار اپنے خیالات کا اعادہ کرتے ہیں مثلاً روح اقبال میں ارسطو کے اس خیال کو کہ فن زندگی کی نقل نہیں بلکہ تخلیقی ^{فنت} بازیا ہے یوسف حسین خان ۲۱-۲۲ صفحات پر اتنی بار دہراتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے :-

حقیقت بینی کے معنی یہ نہیں ہیں کہ فن عالم فطرت کی ہو ہو نقل ہو جائے فن میں اندرونی

اور خارجی عنصر پہلو بہ پہلو موجود رہنے چاہیں۔

اس لئے اعلیٰ درجے کے شاعر اور فن کار کے یہاں اندرونی اور خارجی عنصروں کا امتزاج پیدا ہوتا ہے۔

فن کار یا شاعر کے پیش نظر فطرت کی نقل کبھی نہیں ہوتی، بلکہ اسکی اندرونی حقیقت کی توجیہ کرنا۔

اعلیٰ درجے کا مصور چاہے کتنا ہی حقیقت نگار کیوں نہ ہو، فطرت کی نقالی نہیں کرتا، بلکہ اس کے تخیلی پیکر کو ابھارتا ہے۔

شاعر خارجی منظر سے چاہے وہ فطری ہوں یا انسانی، اکتساب فیض کرتا اور اپنے اعجاز سے لفظ کی پوشیدہ روح کو نہاں خانہ دل سے باہر نکالتا ہے۔ فنکار کی زندگی دو دنیاؤں میں بسر ہوتی ہے، ایک اس کے تخیل کی دنیا اور ایک خدجی عالم فطرت۔

اعلیٰ فنکار خارجی عالم کی چمک دار سطح کی نقالی کو اپنے لئے ننگ سمجھتا ہے۔ فطرت نقل کے لئے نہیں، توجیہ کے لئے ہے۔

توجیہ صرف آئینے سے نہیں ہو سکتی، کیونکہ وہ مختلف اشیاء کو ہو بہو پیش کر دیتا ہے، جبکہ روح کا پتہ نہیں چلا سکتا۔

تخیل کی ہر تخلیق کے عناصر احساس و ادراک سے مستعار لئے جاتے ہیں، لیکن ایک مبہم اندرونی قوت محرکہ ان عناصر کو ملا کر ایک خاص شکل عطا کر دیتی ہے جو خارجی حقیقت کی ہو بہو نقل نہیں ہوتی۔

خارجی حقیقت کی توجیہ میں بھی تخیل کا یہ عمل جاری رہتا ہے۔

تکرار کا یہ عالم صرف مذکورہ صفحات پر نہیں، بلکہ اسی خیال کی تکرار بیویوں اور مقامات پر بھی ملتی ہے، اور تعجب یہ بھی ہے کہ ایک جگہ پر بھی موصوف نے فن کی باز آفرینی کے نکتے کی وضاحت نہیں کی ہے، ظاہر ہے کہ انہوں نے ادب و شعر کے بارے میں جو معلومات

جمع کی ہیں۔ اُن کا اطلاق وہ ادب پر طور پر شاعر پر کرتے ہیں یہ طریقی نقد ادب شناسی کے ضمن میں کسی بنیادی مسئلہ کو حل نہیں کرتا، یوسف حسین خان نے تنقید کو تخلیقی قرار دیتے ہوئے دراصل اسے تاثراتی بنانے کی کوشش کی ہے،

”وہ (شاعر) مردہ فطرت میں اپنے اندرونی جذبہ و کیف سے جان ڈال دیتا ہے، اُسکی بے تاب نظر خوابیدہ فطرت کے رخ روشن پر گر گئی کرتی اور اسے اسکی ابدی نیند سے بیدار کرتی ہے“^۱

بزرگ نسل سے تعلق رکھنے والے متذکرہ بالا نقادوں کے مقابلے میں نئی نسل سے تعلق رکھنے والے بعض نقاد جن میں سلیم اختر شامل ہیں، پرگوئی، تکرار اور غیر ضروری تفصیلات سے اجتناب کرتے ہیں، وہ اپنے علم تنقید کو معروضی اور متوازن انداز میں پیش کرتے ہیں، سلیم اختر تنقیدی دبستان کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

”نوٹس بنائے اور کام چل نکلا اور اتنا چلا کہ نوٹس کتابی صورت میں چھپوانے کی کوششیں شروع ہوئیں، چنانچہ اسی نقطہ نظر سے اُن کا نوٹس پن ختم کر کے باقاعدہ مقالات کی صورت میں از سر نو قلمبند کیا۔“^۲

سلیم اختر تنقید کے مختلف دبستانوں سے یک وقت استفادے کے قائل ہیں اور اس عمل کو مفید قرار دیتے ہیں، لکھتے ہیں: ”وہ نقاد بالغ نظر سمجھا جائے گا جو کسی دبستان سے وابستگی کے باوجود بھی دیگر دبستانوں کی اعلیٰ خصوصیات سے اپنی تنقید کو جلا دینے کی صلاحیت رکھتا ہو“

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید کا ذہن سلجھا ہوا ہے، لیکن وہ مروجہ نظریات نقد ہی پر اکتفا کرتے ہیں، ”ن“، ”م“، ”راشد“ ایک مطالعہ میں راشد کے دور کے پس منظر کا ذکر کرتے ہوئے اُن کی شاعری کے جائزے کے لئے پس منظر کی اہمیت پر یوں زور دیتے ہیں:

”راشد کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے ہر کیف اس پس منظر کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔“

اور پھر وہ راشد کے دور کو افراتفری بے چینی کشمکش اور اضطراب کے دور سے موسوم کرتے ہیں اور لکھتے ہیں: ”چنانچہ راشد کے یہاں جہاں کہیں یہ چیزیں ملتی ہیں وہاں وہ اپنے ماحول کی عکاسی بھی کرتے ہیں گویا راشد کی اہمیت کا باعث اس بات کو گردانا گیا ہے کہ انہوں نے اپنے ماحول کی عکاسی کی ہے“ اور یہ بات بہت وثوق سے کہی گئی ہے، جیسے شاعر کے لئے ماحول کی عکاسی ہی سب کچھ ہے، ان کے بیان سے یہ تاثر بھی اُبھرتا ہے، کہ شاعر کے ہاتھوں ماحول کی عکاسی نوٹو گرائی کے مماثل ہے، حالانکہ دونوں میں جو بُعد ہے وہ ظاہر ہے، یہ درست ہے کہ شاعر کے لئے ماحول یا بقول تین MILLAU ایک اہم اور بنیادی محرک ہو سکتا ہے، مگر اسکی حیثیت ایک محرک ہی کی ہے۔ گی شاعر اس محرک سے اپنی داخلی شخصیت کے رد عمل کی تخلیقی بازیافت کر سکتا ہے اور تکمیل یافتہ تخلیق ماحول سے اگنے کے باوجود آسمانوں کو چھوتی ہے۔

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید اپنی تنقید میں توازن پیدا کرنے کے لئے راشد کی خامیوں کی نشاندہی بھی کرتے ہیں ”راشد کی خامی اگر ہے تو یہ کہ انہوں نے کسی مصلح کا کردار ادا نہیں کیا“ اُن کے ہاں حالات کی اصلاح کے لئے کوئی منصوبہ ہے نہ فارمولا، انکے یہاں کوئی فلسفہ بھی نہیں پایا جاتا اور نہ خود کو انہوں نے کسی مکتب خیال سے وابستہ کیا ہے، وہ نہ تو اقبال بن سکے اور نہ اپنے عہد کی کسی قومی تحریک سے جذباتی طور پر وابستہ رہے کہ ان میں خود اعتمادی پیدا ہوتی: ۱۷

گویا راشد کی خامی یہ ٹھہری کہ انہوں نے کسی مصلح کا کردار ادا نہیں کیا ہے، اسی پر بس نہیں کیا گیا ہے، کہتے ہیں ”اُن کے یہاں حالات کی اصلاح کے لئے نہ کوئی منصوبہ ہے نہ فارمولا“ اُن کے یہاں کوئی فلسفہ بھی نہیں پایا جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ موصوف نے راشد کی شاعری میں جس کمی کو اُن کی خامی قرار دیا ہے۔ وہ دراصل اُن کی خوبی ہے، شاعر کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ شاعر ہونے کے علاوہ مصلح، منصوبہ ساز، یا فلسفی کا کام بھی انجام دے، شعر گوئی ایک خود مکتفی اور قائم بذاتہ عمل ہے، جو اپنے مخصوص دائرہ کار کا تعین کرتا ہے، اور اپنے مخصوص مقصد یعنی جمالیاتی اثر آفرینی

کا کام کرتا ہے، موصوف نے مسنون کا خاتمہ چند مروجہ، عمومی اور تاثراتی باتوں پر کیا ہے:

”غرض مجموعی طور پر راشد کی شاعری کا جائزہ لیں تو قنوطیت اور فراریت

ہی نہیں، عزم و ایقان بھی نظر آئے گا، راشد کے ہاں جلال بھی ہے، جمال

بھی، دنیا کے حسن و عشق میں کھو جانے کا جنون بھی ہے اور میدان کارزار

میں مجاہد کارول ادا کرنے کا حوصلہ بھی“

ملکیتی تنقید ہی کے ذیل میں وہ نقاد بھی آتے ہیں جو تنقیص و تنقیص سے دامن بچا کر طبعاً یا مروتاً ایک عمومی تحسینی اور توصیفی انداز کو روار کھتے ہیں، ایسے نقاد ہر شاعر کے یہاں موضوعی اور لسانی دونوں طرح کی خوبیوں کی تلاش کرتے ہیں اور عقیدت مندی سے ان کا بیان کرتے ہیں، وہ عقیدت مندی کبھی کبھی اپنی حدود کو پار کر کے غلو اور کذب و افراطین جاتی ہے، اور تنقید داغدار ہوتی ہے، ملاحظہ کیجئے، شہزاد احمد کا ناصر کاظمی کے تئیں خراج عقیدت کا انداز، وہ ان کی برتری ثابت کرنے کے لئے غیر متعلقہ اور غیر ادبی نکات کا بھی گرم جوشی سے ذکر کرتے ہیں، بلکہ عقیدت کے جنوں میں توازن سے دست بردار ہو کر ناصر کاظمی کو میر تقی میر سے عظیم تر شاعر قرار دیتے ہیں، لکھتے ہیں:

”ناصر کی جو صلاحیت اسے میر کی منزل سے آگے لے جاتی ہے، وہ

اسکی حب الوطنی اور عوام دوستی ہے جسے زندگی کو آگے لے جانے

والی قوتوں کے علم نے جلا بخشی ہے، میر کا غم ایک اقلیتی طبقہ کی،

جسے اشراف بھی کہا جاتا ہے، کی زبوں حالی کا ماتم ہے، اور وہ

تاریخ کے عمل پر گرفت نہ ہونے کے باعث دروں ہیں اور قنوطی

ہو گیا ہے، لیکن ناصر کاظمی کا غم محنت کش اکثریتی طبقے کی محرومیوں کا

غم ہے، اور اس نے انسانی معاشرے کی ترقی کے اصولوں کا ادراک

رکھنے کی بنا پر خود کو غم میں محصور ہونے نہیں دیا، اس لئے کہ اس کی

اپروچ میں نہایت سخت قسم کی رجائیت ہے۔“

ناصر کاظمی کو جن دلائل کی بنا پر میر پر فوقیت دینے کی کوشش کی گئی ہے وہ خود ساختہ اور دراز کار ہیں مثلاً یہ کہنا کہ ناصر کو میر سے جو صلاحیت آگے لے جاتی ہے، وہ اسکی حب الوطنی اور انسان دوستی ہے۔ حقیقت سے بعید ہے، ناصر کاظمی میر ہی کی طرح غزل کے شاعر ہیں اور انہوں نے حب الوطنی یا انسان دوستی جیسے دافع سماجی رویوں کا اظہار کرنے کے بجائے حد درجہ داخلی اور تقلیب پذیر جذبات کی سپیکر تراشی کی ہے، یہ بات بھی درست نہیں کہ میر کا غم اقلیتی طبقہ کی زبوں حالی کا غم ہے اور وہ قنوطی ہو گئے ہیں جس طرح یہ کہنا ہے کہ ناصر کا غم محنت کش اکثریتی طبقہ کی محرومی کا غم ہے، میر کا غم بسیار شیوگی رکھتا ہے، یہ ضرور ہے کہ اپنے دور کی تباہی کے شور نے اس کے لئے ایک بڑے محرک کا کام کیا ہے، مگر یہ غم کسی مخصوص طبقہ کی زبوں حالی کا غم نہیں رہ جاتا بلکہ انسان کا ایک انزلی غم بن جاتا ہے، جو ایک گہری المیہ بصیرت کا زائیدہ ہے، ناصر کاظمی کے غم کو اکثریتی طبقہ کی محرومیوں کا غم کہنا ان کے ساتھ زیادتی ہے، واقعہ یہ ہے کہ بعض لمحوں میں ان کا غم بھی عہد معاشرے یا طبقہ کی سطحوں سے ماورا ہو جاتا ہے، اور انسانی غم بن جاتا ہے، ناصر کے بارے میں ان دراز کار اور غلو آمیز کلمات سے ان کی تسلی نہیں ہوتی، چنانچہ آگے لکھتے ہیں:

”میر نے جس عہد میں شاعری کی اس میں ایک تہذیب فنا ہو رہی تھی
لیکن اس تخریب میں تعمیر کے جو امکانات مضمر تھے، ان کی رونمائی
ابھی نہ ہوئی تھی، اس لئے میر کی گریہ و زاری زندگی کے سمندر کو متلاطم
کرنے سے قاصر رہی، لیکن ناصر نے جس عہد میں غزل کہی اس میں کچھ ہونے
والا تھا، اور شاعر کو نہ صرف امکانات کا یقین تھا، بلکہ وہ ان کے
ابواب و عسل سے بھی واقف تھا، اس لئے اس نے ایک سچے
فنکار کی طرح زندگی کے چہرے کو نکھارنے اور سنوارنے کی عوامی جہد
میں بھرپور حصہ لیا۔“

یہ کہنا کہ میر کی گریہ و زاری زندگی کے سمندر کو متلاطم کرنے سے قاصر رہی، میرنا شناسی پر دلالت کرتا ہے، میر کا غم جس طرح شخصی حدود کو پار کر کے عالم انسانیت کا غم بن جاتا ہے، اسکی مثال غالب کے سوا کہیں اور نہیں ملتی، ناصر کاظمی کے یہاں بھی غم کو آفاقی سطح عطا کرنے کی سعی ملتی ہے، مگر میر اور غالب کے مقابلے میں ان کی وسعت محدود ہے ناصر کاظمی کے بارے میں یہ کہنا کہ ”انہوں نے ایک سچے فنکار کی طرح زندگی کے چہرے کو نکھارنے اور سنوارنے کی عوامی جدوجہد میں بھرپور حصہ لیا ہے۔“ غلو آمیز ہے، اور تنقیدی محاکمے سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔

اردو میں اس نوع کی توصیفی تنقید کی کمی کسی بھی دور میں نہیں رہی ہے، عصر حاضر میں بھی ایسی تنقید کثرت سے لکھی جاتی ہیں، تنقید کے عمل میں گاہے گاہے شخصی تعصبات یا ترجیحات کے دخل ہونے کو خارج از امکان قرار نہیں دیا جاسکتا، اس لئے کہ نقاد کا کام سرے سے غیر شخصی یا سیاسی نہیں ہے، اس میں اس کی نظر مذاق پسند و ناپسند اور رویے کو کسی حد تک دخل رہتا ہے، تاہم تنقیدی عمل کی معروضیت کو قائم رکھ کر نقاد جس قدر غیر جانبداری سے کام لے، اسی قدر وہ قدر سنجی میں توازن اور معقولیت قائم رکھ سکے گا، ہمارے نقاد معروضیت اور غیر جانبداری کو ضیاع دیکر کرشمہ کی تخلیقات کے بجائے اس سے شخصی رشتوں کی نوعیت کے مطابق اسکی اہمیت کا تعین کرتے ہیں، وہ دوست نوازی میں اتنے فیاض واقع ہوئے ہیں کہ اسکی تعریفوں میں زمین و آسمان کے قلابے ملاتے ہیں اور اس کی فروگزاشتوں یا نقائص کی نشاندہی کر کے اسکی ناراضگی مول لینا نہیں چاہتے، یہ فراخ دلی نقادوں کی تہی دستی کو اس وقت زیادہ ہی آشکار کرتی ہے۔ جب وہ ماضی کے شعراء پر بھی گہائے عقیدت پنہاں کرتے ہیں، رہے معاصرین تو ان پر لکھتے ہوئے ان کے قلم پر رشتہ طاری ہوتا ہے، اقتشام حسین جیسے نقاد بھی تنقید کے منصب کو پس پشت ڈال کر اعتراف کرتے ہیں کہ وہ ہمعصروں پر قلم اٹھا کر ان کو دکھ پہنچانا نہیں چاہتے؛

”ہمعصروں پر لکھتے ہوئے اکثر جھجھک محسوس ہوتی ہے، ممکن ہے میری فطری

کمزوری ہو، مجھے آگینوں کو ٹھیس لگانے میں لطف نہیں آتا، جہاں

تک ہو سکتا ہے اس سے بچتا ہوں، نہیں چاہتا کہ میری وجہ سے کسی کا
دل دکھے۔“

یہ تو بڑے لوگوں کا عافیت کو شانہ رویہ ہوا، کمتر درجے کے لوگ کسی ہمعصر پر لکھتے ہوئے
حق گوئی سے کام لے کر کیوں خواہ مخواہ اپنے لئے تحفظ ذات کے مسائل پیدا کریں،
مکتبی نقادوں کو اپنے لئے تنقیدی زبان وضع کرنے میں کوئی کاوش نہیں کرنا پڑتی، وہ بالعموم
مروجہ لسانی اور اظہاری اسالیب کو کام میں لاتے ہیں، خاص کر وہ مروجہ تنقیدی اصطلاحوں پر پورا
حق سمجھ کر انہیں بے تکلفی سے برتتے ہیں، وہ ان اصطلاحوں مثلاً عصری آگہی، سماجی شعور، حسن و عشق،
علوئے تخیل، روایت، جدت، سادگی، زور بیاں، روانی اور فصاحت و بلاغت کو سکڑانج اوتھ
تصور کرتے ہیں، حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ کثرت استعمال سے ان کا ترسیلی کردار ہی مسخ ہو گیا ہے،
ایسے نقادوں کا طریقہ نقد کچھ اس قسم کا ہوتا ہے کہ وہ شاعر کی شخصیت، اس کے مضمومات
یا فن کی چند بدیہی خصوصیات کو اجاگر کرنے کے لئے اس کے شعری، محوے یا مجموعوں کی درجہ گردانی
کرتے ہیں، شاعر کے کلام کی عمومی نوعیت کی چند خوبیوں اور ایک آدھ خالی کا بھی ذکر کرتے ہیں،
اور اپنے خیالات کی تصدیق کے لئے زیر تبصرہ شاعر کے چند اشعار کو بطور مثال پیش کرتے ہیں،
مثال کے طور پر مفتوں کو ٹوی اپنے مقالے ”اردو غزل میں اخلاقی قدریں“ میں مروجہ انداز میں فن کو
فنکار کے ماحول اور موسامیٹی کا پروردہ قرار دے کر تنقید کے مذکورہ طریقے کی آنکھ بند کر کے
پابندی کرتے ہیں۔

”فن جتنی لطافتوں، نزاکتوں اور بلندیوں سے بہرہ ور ہوگا، خود فنکار کی
بلندی، اخلاق، بلندی تخیل اور بلندی کردار کی ضمانت ہوگا، سناہدی اس
ہنرذیب و ثقافت، اخلاق و شرافت، ماحول اور موسامیٹی کی بھی ترجمانی
کرے گا، جس نے اس کی شخصیت کی تعمیر اور انفرادیت کی تربیت کی ہے۔“

اُن کے انداز نقد کی عمومیت، سطحیت اور روایت زدگی کا اندازہ مضمون کے آغاز ہی سے ہوتا ہے :

”غزل میں شاعروں نے اپنے آپ کو نیاز آگیں، درد مند حیثیت سے پیش کیا ہے، محبوب کو سراپا ناز و سپیکر جمال بنایا ہے، دل میں کہنے کو بہت ہی تمنائیں موجود ہیں، لیکن جب محبوب پو پھتا ہے، تو ان سے کچھ کہا نہیں جاتا۔“

جب کہا اُس نے مدعا کیئے سو چارہ گیا کہ کیا کیئے (اثر لکھنوی)
تنقید کا ایسا انداز قمر اعظم ہاشمی کے مقالے ”ملا کی شاعری کا ایک پہلو“ میں بھی ملتا ہے، وہ مقالے میں ملا کی شاعری کے مختلف پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہیں مگر تمہید میں فنکار کے لئے ایک مکمل انسان ہونے کو لازمی سمجھتے ہیں :

”ایسا فنکار ہمیشہ رنگ، نسل، مذہب اور فرقہ کے تعصبات سے بلند ہو کر انسانیت کی فلاح و مہبود کی فکر کرے گا، بشریت کے تقاضوں پر نظر رکھے گا۔ اُن قدروں کا محافظ ہوگا جو سارے انسانے آدم کیلئے تسکین و نشاط کا باعث ہوتی ہیں، اجتماعی مسئلوں کے اسی احساس کی ترجمانی انہوں نے یوں کی ہے :

اپنا ہی غم فقط ہو تو ممکن ہے تھیل لیں ہم اک جہاں کے درد میں تڑپائے جاتے ہیں

سوال یہ ہے کہ اس قسم کی تنقیدوں کی افادیت کیا ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ ایسی تنقیدیں فائدہ پہنچانے کے بجائے ادب کی زباں کا بامعش بنتی ہیں۔ تو غلط نہ ہوگا، ایسی تنقیدیں نہ صرف تنقید کے اصلی تفاعل کو منسوخ کرتی ہیں بلکہ ادب کی تفہیم و تحسین میں بھی رکاوٹیں پیدا کرتی ہیں، یہاں تک کہ ادب کے بارے میں غلط تصورات کی تشہیر و ترویج سے ناقابل تلافی نقصان پہنچاتی ہیں، اگر ایسے مضامین کو محض طلبہ کے لئے امتحانی نوٹس کی حیثیت دی جائے، تو بھی اُن کی افادیت کا کوئی

پہلو سامنے نہیں آتا فائدہ تو دور رہا اس صورت میں ان کے مزر رسال اثرات سے انکار نہیں کیا جاسکتا طلبہ کے لئے مطلوبہ نوٹس کی طبع شدہ صورت میں سہل الحصولی ان کے لئے نقشان دہ تو ہے ہی اس لئے کہ ان کو مطالعہ اور محنت کی صعوبتوں سے بچنے کا آسان نسخہ ہاتھ آجاتا ہے اس لئے خود اپنی قابلیتوں کو بروئے کار لانے یا بڑھانے سے رہ جاتے ہیں یہ بات بھی ہے کہ وہ ایسی غلط کار تنقیدوں سے ادب کا صحیح درک اور ذوق حاصل کرنے میں ناکام رہ جاتے ہیں پس یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ایسی تنقیدوں کی افادیت صفر کے برابر ہے اس لئے ان کی روک تھام ضروری ہے معاصر تنقید میں ابھی تک کوئی دوسرا کلیم الدین احمد سامنے نہیں آیا ہے جو حق گوئی سے کام لے کر ادب کی اعلیٰ قدروں کو پامالی اور بے وقری سے بچانے کی سعی کرے یوں بھی کلیم الدین احمد کی آواز کس نے توجہ سے سنی؟ اردو کے نقاد اتنی سخت کھال کے بنے ہیں کہ ان پر کسی چیز کا اثر ہی نہیں ہوتا۔ وارث علوی نے بہر حال معاصر تنقید کے بعض گمراہ کن اور خطرناک رجحانات کی نشاندہی کے ساتھ ساتھ بعض ایسے نقادوں کو بدفہم ملامت بنایا جو تنقید کے ساتھ زیادتی کے مرتکب ہو رہے ہیں مگر یہ سوچنا کہ ان کے چند جہار خانہ مضامین سے نام نہاد مکتبی تنقید زمین بوس ہو جائے گی خوش فہمی کے مترادف ہے ان کی تنہا آواز خواہ کتنی ہی غلغلہ آفریں کیوں نہ ہو نقار خانے میں کون سنے گا؟ ضنا یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ عصری تنقید کے جن خطرات اور انتہا پسندانہ سرگرمیوں سے وہ متاثر ہیں خود بحیثیت نقاد وہ ان سے کہاں تک احتراز کرتے ہیں؟

یہ بات واضح ہے کہ مکتبی تنقید کی وبا کو عام کرنے میں نقادوں کی سہل انگاری اور قارئین کی ذہنی پس ماندگی نے بھی مدد دی ہے علاوہ ازیں اس کے تیزی سے پھیلاؤ کے دو اور اسباب بھی ہیں ایک آئے دن معمولی رسائل کے منظر عام پر آنے سے نقادوں کو گھٹا درجے کے مضامین لکھنے کی تحریک ملتی ہے یہ رسالے عریضی کو پسپینے سے پہلے دو تین شماروں کے بعد ہی دم توڑتے ہیں ان رسائل کو وزن و وقار عطا کرنے کے لئے (جو دراصل ان کی شکم پری کا ہی بہانہ ہوتا ہے) دو تین تنقیدی مقالوں کو شامل اشاعت کرنا مطلوب ہوتا ہے اس لئے مدیر حضرات ناچار

مقالہ نویس نقادوں کی طرف رجوع کرتے ہیں، نتیجے میں ایسے جرمادی مقالوں کی گنتی میں روز افزوں اضافہ ہوتا ہے، دوسرے، حالیہ برسوں میں مختلف ریاستوں میں اردو اکادمیوں اور دیگر ادبی اداروں نے علاقائی سطحوں پر اردو والوں کی ضرورتوں کو پورا کرنے اور اردو مسودوں پر مالی امداد دینے کی جو سکیمیں منظور کی ہیں، ان سے ایسے تنقیدی مقالوں کی کتابی صورت میں چھپنے کی عملی صورتیں نکل آئی ہیں چنانچہ اب 'کاتنا اورے دوڑی' کے مصداق متعدد اساتذہ تدریسی نوعیت کے مقالات کو کتابی صورت میں مرتب کر کے اپنے علاقے کی اکادمی کو مالی امداد کے لئے پیش کرتے ہیں، چونکہ اکادمیوں کے ارباب اختیار کے سامنے اردو زبان و ادب کی ترقی و ترویج کے لئے کوئی واضح اور منصوبہ بند پروگرام نہیں ہے، اس لئے کم و بیش ہر مسودے کو ماہرین کی سفارش سے قابل اشاعت قرار دے کر مالی امداد کی منظوری دی جاتی ہے، اور بزم خود اردو ادب کی بقا و استحکام کا سامان کیا جاتا ہے، اسی پر بس نہیں، بلکہ ہر سال اردو مطبوعات پر لاکھوں روپے کے انعامات بھی ارزاں کئے جاتے ہیں، یہ انعامات بظاہر اردو زبان کو فروغ دینے اور ادیبوں کی قدر افزائی کے لئے دیئے جاتے ہیں، مگر درپردہ کتاب کی قدر و قیمت کو پس پشت ڈال کر ذاتی تعلقات کو نبھانے پر توجہ دی جاتی ہے، چنانچہ انعام حاصل کرنے کی ترغیب بھی گنہگاروں کو راتوں رات صاحب کتاب بناتی ہے۔ گذشتہ برسوں سے ایسی کتابوں کی تعداد میں جو خطرناک اضافہ ہو رہا ہے۔ وہ ہم سب کیلئے ایک لمحہ فکریہ ہیا کرتا ہے، ۱۹۸۲ء کے لئے ویسٹ بینکال اردو اکادمی کی جو کتابیں انعامات کے لئے پیش کی گئیں، وہ یہ ہیں :

۱. اردو کے ادبی معرکے (ڈاکٹر یعقوب عامر) ۲. علامہ آرزو لکھنوی (ڈاکٹر افضل احمد) ۳. طرافت اور تنقید (احمد جمال پاشا) ۴. مظفر خیر آبادی (ڈاکٹر خلیل اللہ خان) ۵. بہار بہ کلیان سنگھ عاشق (ڈاکٹر منصور عالم) ۶. اردو کے ہندی مشنوی نگار (عطا اللہ پالوی) ۷. نقد و سنجش (ڈاکٹر طلحہ رضوی برقی) ۸. تقابل و تجزیہ (قدیم امتیاز) ۹. صاعقہ طور (تانج پیما) ۱۰. جوش ملیح آبادی (ڈاکٹر فضل امام) ۱۱. ڈاکٹر زور شہنشاہیت اور کارنامے (عطیہ رحمانی) ۱۲. جہات و جستجو (ڈاکٹر مضطر حنفی)

۱۳۔ امدان (ڈاکٹر محمد منصور عالم) ۱۴۔ فکر و نظر (ڈاکٹر خورشید نعمانی ادولوی) (۱۵) جوش شناسی
 (سردار احمد علیگ) ۱۶۔ اصغر گوٹروی۔ حیات اور شاعری۔ ۱۷۔ بدایون کے چند ادباء و شعراء
 (بشیر علی صدیقی) ۱۸۔ جدید فکر و عصری ادبی رجحانات (اختر حسین) ۱۹۔ اردو ڈراما نگارن زمرہ ط
 قمر اعظم ہاشمی) ۲۰۔ قوس حمزہ پوری (ناوک حمزہ پوری) ۲۱۔ امام بخش مہبائی (ڈاکٹر محمد حامد)
 ۲۲۔ کشت فکر (اخلاق حسین عارف) ۲۳۔ دبستان عظیم آباد (سلطان احمد) ۲۴۔ عطر آگہی
 (ڈاکٹر شجاعت علی سندھوی) ۲۵۔ اردو میں آزاد نظم اور نظم معری (ڈاکٹر حنیف کیفی) ۲۶۔ شاد
 کا عہد اور فن (اسماعیل حسین نقوی) ۲۷۔ نشان منزل (ہلگن ناتھ آزاد) ۲۸۔ خواجہ حیدر علی آتش
 (ڈاکٹر شعیب راہی) ۲۹۔ ہندی کے مسلمان شعراء (دلارام رتن) ۳۰۔ افکار شاہین (شاہین حمزہ)
 ۳۱۔ شاعری اور شیوہ پیغمبری (صفدر) ۳۲۔ جہاں ادب (منزل لوہاٹھری) ۳۳۔ مشرق کی بازیافت
 (ابوالکلام قاسمی)

کتابوں کی مندرجہ بالا فہرست کے اندراج سے یہ مطلب نہیں لیا جانا چاہیے کہ میں
 ان تمام کتابوں کو ادبی یا تنقیدی قدر و قیمت یا افادیت سے عاری سمجھتا ہوں، ان میں حیات
 و جستجو (منظفر صفی) اردو ڈرامہ نگاری (ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی) اردو میں نظم معری اور آزاد نظم (حنیف کیفی)
 نشان منزل (ہلگن ناتھ آزاد) مشرق کی بازیافت (ابوالکلام قاسمی) جیسی کتابیں معروف نقادوں
 کی تحریر کردہ ہیں اور ادبی اہمیت رکھتی ہیں، لیکن سوال یہ ہے کہ بقیہ کتابیں ادبی تنقید کے تقاضوں کو
 کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ یہ ممکن ہے کہ دسج بالا کتب ان کے مصنفین کو تحقیقی تاریخ یا سماجیات
 کے میدانوں کے شہسوار تو ثابت کریں۔ مگر ادبی تنقید میں ان کی کسی دفع کارگزاری کی ضمانت
 فراہم نہیں کر سکتیں، رین سم نے انگریزی پروفیسروں کے بارے میں جو بات لکھی ہے، یعنی وہ عالم تو
 ہیں مگر تنقیدی لوگ نہیں ہیں۔ یہ اردو کے اساتذہ کے بارے میں بھی سو فیصد درست
 ہو سکتی ہے۔



جہاں تک مارکسی نظریے کے تحت لکھی جانے والی تنقید کا تعلق ہے اُن کا حال تو مکتبی تنقید سے بھی گھبراہٹ ہے اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ مارکسی تنقید فی نفسہ لغو یا بے مطلب ہے، موجودہ صدی میں یورپی تنقید میں مارکسی دہشتان بھی ادب کے محرکات کی کھوج لگانے اور اس کی سماجی اور تہذیبی مقصدیت کی تفہیم میں اپنی اہمیت منوا چکا ہے، کرسٹوفر کاڈویل، لوکاچ، ایڈمنڈوسن، لوسل ٹریننگ اور رچرڈ ہوگارت جیسے اہم نقاد ادب کی مارکسی تعبیر کرنے میں اپنی غیر معمولی صلاحیتوں کو بروئے کار لا چکے ہیں، ادیب کو سماج کا ایک باشندہ اور کارآمد فرد قرار دینا اور اس سے زندگی اور سماج کے حالات و مسائل کی آگہی کو عام کرنے اور ان مسائل کے حل کے بارے میں ایک رجحانی نقطہ نظر کو پیش کرنے کی توقع کرنا ایک نظریاتی موقف ہے جس کا اپنا جواز ہو سکتا ہے۔ یہ موقف تخلیق ادب کے حوالے سے روس میں ۱۹۱۷ء کے انقلاب کے بعد ایک منضبط ہند طریقے پر اختیار کیا گیا، ۱۹۳۲ء میں روس میں "اشتراکی حقیقت پسندی" کی اصطلاح معرض استعمال میں آئی، اسکی وضاحت کرتے ہوئے دینے دلیک نے لکھا ہے :

"THE TERM COVERS THE THEORY WHICH ASKS THE WRITER, ON THE ONE HAND, TO REPRODUCE REALITY ACCURATELY TO BE A REALIST IN THE SENSE OF DEPICTING CONTEMPORARY SOCIETY WITH AN INSIGHT IN ITS STRUCTURE AND, ON THE OTHER HAND, ASKS THE WRITER TO BE A SOCIALIST REALIST, WHICH IN PRACTICE MEANS THAT HE IS NOT TO PRODUCE REALITY OBJECTIVELY BUT MUST USE HIS ART TO SPREAD SOCIALISM" ۱۵

مارکسی تنقید کی شروعات مارکس اور انجلز کے خیالات سے ہوئی، ان کے علاوہ روس میں پیخانوف، ALEXANDOV جس کا انتقال ۱۹۱۸ء میں ہوا، مارکسی تنقید کا علمبردار تھا، وہ ادب کی خود مختاریت کا قائل تھا، مگر اس کے سماجی محرکات پر زور دیتا تھا، لیکن ۱۹۳۲ء کے بعد مارکویت

ایک ادعائی اور مشترکہ اصول کے طور پر ادب پر منطق کی گئی اور اسے سوشلسٹ حقیقت نگاری سے موسوم کیا جانے لگا اس کے تحت ادیب کے لئے لازم قرار پایا کہ وہ خارجی حقیقت کی سوشلسٹ نظر کے مطابق عکاسی کرے۔

ہندوستان کے تعلیم یافتہ طبقوں خاص کر اہل قلم کو ۱۹۳۶ء میں پہلی بار کمیونزم اور اس کے اصول و اغراض سے واقف ہونے کا موقع ملا، جب کانپور میں پہلی ایل انڈیا کمیونسٹ کانفرنس حسرت موہانی کی صدارت میں منعقد ہوئی۔ ۱۹۳۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام عمل میں لایا گیا، اس کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں منعقد ہوئی، اس میں انجمن کا اعلان نامہ منظور کیا گیا، اس اعلان نامہ میں درج ہے کہ "ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں" اس کی رو سے اردو ادیبوں کو ملک میں بدلتے ہوئے حالات کا شعور پیدا کرنے اور ماضی کی کاہلی سے روایات سے نجات پانے پر زور دیا گیا، ظاہر ہے اردو میں ترقی پسندی دانش وری سماجی آگہی اور انسانی قدروں کے فروغ کی بشارت لے کر آئی، اس تحریک کے زیر اثر ادیبوں میں رومانیت اور ذات پسندی کے تنگ حصاروں سے نکل کر گرد و پیش کی بدلتی ہوئی پیچیدہ ملکی اور طبقاتی زندگی کے گہبھیر مسائل کا سامنا کرنے کی تحریک ملی۔ نتیجتاً ان کے زاویہ نگاہ میں غیر معمولی وسعت پیدا ہوئی، انہوں نے لوگوں میں جمہوری، تہذیبی اور انسانی قدروں کی اہمیت کا احساس تیز کیا، شعراء میں فیض احمد فیض قاسمی، مخدوم محی الدین، مجاز، جذبی، سردار جعفری اور ظہیر کاشمیری اور افسانہ نگاروں میں کرشن چندر، بیدی، احمد فیض قاسمی، حیات اللہ، انصاری اور عصمت نے سماجی شعور اور انسانی قدروں کو فروغ دینے کی کوشش کی، موجودہ میکا نکی تہذیب کی پیش رفت کے نتیجے میں ملکی سطح کے علاوہ عالمی سطح پر بھی زندگی کے انتشار اور انقلاب کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کے رویے کو تقویت ملی۔ مجھے تسلیم کرنے میں تامل نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے بعد جدیدیت کے حاوی رجحان کے تحت نئے

شعار کے میاں آنکھیں وا کر کے، عالمی واقعات و حالات کا مشاہدہ کرنے کے نتیجے میں جس سماجی، مہذبہ اور فکری آشوب کے کرناک شعور کا اظہار ملتا ہے، اُس کے لئے اقبال کے بعد ترقی پسندوں نے بہت حد تک راستہ ہموار کیا تھا، انہوں نے بلاشبہ مجموعی طور پر اردو ادب کو نئے خیالات اور نئے اسالیب اظہار سے ہمکنار کیا، لیکن مقام تاسف ہے کہ اردو کے نقادوں نے تنقید کے مارکسی اصولوں اور نظریوں کو اردو ادب پر وسیع النظری اور ذہنی آزادی سے منطبق کرنے میں کوتاہی کی، یعنی انہوں نے مارکسی اصولوں سے ادب کی تفہیم اور اسکی تعین قدر کرنے کا طریقہ وضع کرنے کے بجائے انہیں غیر ادبی مقاصد یعنی تاریخ و سیاست کی تلاش و تحقیق کا آلہ کار بنایا، تعجب یہ ہے کہ انہوں نے ادب کی بسیار شیوگی کو نظر انداز کر کے صرف اسکی سماجی حیثیت کی نشاندہی کرنے میں ساری قوتیں صرف کیں اور ایسا کرتے ہوئے مارکس اور لینن کے اصلی خیالات اور تصورات سے استفادہ کرنے کے بجائے ان ذیلی حوالہ جات پر تکیہ کیا جو بعض کم سواد مارکسیوں نے سیاق و سباق سے الگ کر کے مشہور کئے تھے، مارکس ایک بڑا سماجی مفکر تھا، لیکن اس نے بعض جگہوں پر ادب کی نوعیت اور معنویت کے بارے میں بھی بعض کارآمد باتیں کہی ہیں، اس نے فن کے جدلیاتی کردار کو تسلیم کرتے ہوئے اسکے جمالیاتی پہلو سے چشم پوشی نہیں کی ہے، لیکن اُس کے جو شیلے مقلدین نے اس کے نظریہ فن کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز کر کے اسے خشک اور بے رنگ ریاست میں تبدیل کیا، مارکس اور انجلز کے نظریات کے مطالعے سے یہ بات مسلم ہو چکی ہے کہ وہ مغاثرے کے تمدنی اظہارات یعنی سیاست، قانون، مذہب، فلسفہ اور فنون لطیفہ کو کسی ملک کی اقتصادی اور طبقاتی قوتوں کے عمل اور رد عمل کی پیداوار قرار دیتے ہوئے بھی فنون لطیفہ کی مخصوص نوعیت کے منکر تھے، مارکسی نظریات کے یہ درنوں بڑے علمبردار خود ذوق جمال سے متصف تھے اور انہوں نے فن کی قدر سنجی کے لئے سماجی یا سیاسی پیمائشوں کے اطلاق کی کبھی سفارش نہیں کی ہے، مارکس اور انجلز نے انسانی سماج کی مختلف شکلوں کو پیداواری نظام سے مربوط کیا، لیکن انہوں نے ادب اور فن کی تشکیل کے لئے سماجی اور اقتصادی حالات

و منظر کو لازمی قرار نہیں دیا۔ وہ گوٹے کے زیر اثر ادب اور شاعری کا جمالیاتی ذوق رکھتے تھے اور ادب کی جمالیاتی اور فنی قدروں کا شعور رکھتے تھے، اڈمنڈولسن جو خود بھی مارکیٹ سے گہرے طور پر متاثر ہے، ادب پر اس کے کئی انطباق کے نقصانات کا شعور رکھتا ہے، لکھتا ہے،

"MARX AND ENGLES, UNLIKE SOME OF THEIR FOLLOWERS, NEVER ATTEMPTED TO FURNISH SOCIO-ECONOMIC FORMULA BY WHICH THE VALIDITY OF WORKS OF ART MIGHT BE TESTED. THEY HAD GROWN UP IN THE SUNSET OF GOETHE BEFORE THE GREAT AGE OF GERMAN LITERATURE WAS OVER, AND THEY HAD BOTH SET OUT IN THEIR YOUTH TO BE POETS, RESPONDED TO IMAGINATIVE WORK, FIRST OF ALL, ON ITS ARTISTIC MERITS."

اڈمنڈولسن نے واضح طور پر لکھا ہے کہ مارکس اور انجلز نے فن کی validity کو پرکھنے کیلئے کبھی سماجی اور اقتصادی فارمولوں کی سفارش نہیں کی ہے، وہ تخلیقی کارناموں سے ان کے فنی اوصاف کی بنا پر متاثر ہوئے تھے انجلز نے تو اس دور کے نووارد ناول نگاروں کو ادبی تخیلات پر سیاسی نظریات کو لادنے سے متنبہ کیا ہے، اس کی نگارشات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب کو تمام مد بندیوں سے آزاد کر کے اسکی فطری نشوونما کا قائل تھا۔ ۲۶ نومبر ۱۸۸۵ء کو فیا کاٹسکائی کو اس کے ناول میں نمونہ پذیر واقعات کردار کے فطری عمل سے چشم پوشی کر کے ان کو ارادی طور پر بنے بنائے سانچے میں ڈھالنے کے خطرات سے آگاہ کرتے ہوئے لکھا ہے:-

"YOU EVIDENTLY FELT THE NEED OF PUBLICALLY TAKING SIDES IN THIS BOOK OF PROCLAIMING YOUR OPINIONS TO THE WORLD BUT I BELIEVE THAT THE TENDENCY SHOULD ARISE FROM THE SITUATION AND THE ACTION THEMSELVES WITHOUT BEING EXPLICITLY FORMULATED AND THAT THE POET IS NOT UNDER THE OBLIGATION TO FURNISH THE READER WITH A READYMAD HISTORICAL SOLUTION FOR THE

FUTURE OF THE CONFLICT WHICH HE
DESCRIBES "۱۵

انجلز نے اقتباس ہذا میں فکشن کی تخلیق کے دو بنیادی اصولوں پر روشنی ڈالی ہے، اول یہ کہ ناول نگار کو اپنے خیالات و عقاید قارئین پر ٹھونسنے سے اجتناب کرنا چاہیے۔ اگر ناول نگار اپنے خیالات و عقاید کو پیش کرنا چاہتا ہے تو اسے ان کو راست بیان کرنے کے بجائے ناول کے واقعہ اور کردار کے توسط سے بالواسطہ پیش کرنا چاہیے، دوم، لکھنے والے کو اس کشمکش کا کوئی بنا بنایا تاریخی حل پیش کرنا ضروری نہیں، جو خود اپنے حل کی جانب بڑھتی ہو، انجلز کے پیش کردہ ان دونوں اصولوں سے ادب کو معینہ یا طے کردہ خیالات و تصورات کی ترسیل کا وسیلہ قرار دینا یا ادب کی تخلیق کو میکائیکیت یا منصوبہ بندی کا پابند کرنا، جیسا کہ نقاد کرتے رہے ہیں، ادب کی تخلیقی حیثیت کو کالعدم کرنے کے مترادف ہے۔ مارکسیت کے اثرات اس عہد کے دیگر ممالک کے ادیبوں اور نقادوں نے بھی قبول کئے، امریکہ میں اڈمنڈ ولسن اور کینیڈا میں برک انگلستان میں کاٹل اور ہنگری میں لوکاچ نے مارکسی تنقید کے اصولوں کے تحت ادب کے جائزے پیش کئے، مارکسی تنقید ادب کی صحیح تفہیم کے لئے ان تاریخی اور سماجی حالات و روایات کی کھوج لگاتی ہے جس کے تحت ادب پیدا ہوتا ہے، اڈمنڈ ولسن نے لکھا ہے:

"WHAT MARXISM CAN DO HOWEVER IS
THROW A GREAT DEAL OF LIGHT ON THE
ORIGINS AND SOCIAL SIGNIFICANCE OF ART."

مارکس اور انجلز کے خیالات کے تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ادب اور تنقید کے مارکسی نظریات کو کتنے توازن، دلائل اور نکتہ سنجی سے پیش کیا گیا، مگر اردو کے مارکسی نقادوں نے اپنے رہنماؤں کے نظریات کو بالائے طاق رکھ کر ایک تو مارکسیت سے اپنی وفاداری جتانے کے لئے اور دوسرے ادب کے تخلیقی تفاعل سے بے توجہی برتتے ہوئے ادب کو واضح سماجی مقصد

کی تکمیل کا ایک آلہ قرار دیا، انہوں نے ادب کی انفرادی حیثیت سے، جو اسے صدیوں سے
 ودیعت رہا ہے، انکار کر کے اسے اجتماعی تصورات کا وسیلہ اظہار بنایا، حقیقت یہ ہے کہ
 ہمارے نقطہ نظر سے اگر ادب کی سماجی حیثیت کا تعین ادبی نقطہ نظر سے کیا جائے تو یہ کوئی غیر
 متعلقہ اور غیر مفید عمل نہیں ہوگا، مگر خالص فنی اور جمالیاتی معیار کو نظر انداز کر کے محض سماجی مقصدیت
 کے تحت اسکی قدر سنجی یقیناً ایک غیر متعلقہ عمل ہو کے رہ جاتا ہے، سید احتشام حسین نے ایک
 سے زائد بار ادب کو اجتماعی مقصدیت کے تابع قرار دیا ہے اور اس بات پر زور دیا ہے
 کہ ”اس کا تعین خالص ادبی نقطہ نظر سے نہیں ہونا چاہیے“، وہ تو یہ اعلان کرنے سے بھی دریغ
 نہیں کرتے کہ ”خالص ادبی نقطہ نظر کا وجود ہی نہیں ہے“ اردو میں ہمارے کسی نظریات کے مقلدین نے
 شعوری یا غیر شعوری طور پر تنقید میں انتہا پسندی، ادعائیت اور بے راہ روی پیدا کی ہے جس میں
 معروف نقادوں مثلاً اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عبدالحلیم اور سید احتشام حسین کا بھی حصہ
 ہے، تعجب تو یہ ہے کہ سید احتشام حسین جو وسعت مطالعہ، متوازن ذہن اور سنجیدہ رویے کے لئے
 خاصی شہرت رکھتے ہیں اور جس کو نئی نسل کے ترقی پسند نقاد مثلاً قمر رئیس اور سید عقیل سب سے
 بڑا ترقی پسند نقاد قرار دیتے ہیں، ادب اور مارکیٹ میں صحیح توازن قائم نہیں کر پاتے ہیں، یہ
 بات ان کے معصروں اور بد قسمتی سے نئی نسل کے نقادوں کی سمجھ میں بھی نہ آ سکی، اور وہ ان کی
 تعریفوں کے پل باندھتے رہے ہیں، چنانچہ قمر رئیس لکھتے ہیں: ”اردو تنقید میں جو وسعت، گہرائی
 اور فلسفیانہ شعور کی روشنی پیدا ہوئی ہے بلاشبہ اس میں سید احتشام حسین کا حصہ سب سے زیادہ
 ہے۔“ سید عقیل احتشام حسین پر اپنے مقالے کی ابتدا اس طرح کرتے ہیں، ”یہ کہنے میں بھلا کسے باک
 ہو سکتا ہے کہ احتشام حسین بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے اس وقت تک کے اردو کے
 سب سے بڑے نقاد ہیں۔“ یہاں تک کہ بعض غیر ترقی پسند نقاد مثلاً فاروقی بھی ان کی ناقدانہ

نقد سید احتشام حسین اور عصری تنقیدی مسائل (تنقیدی تناظرات)

۷۴ تنقید اور عصری آگہی ص ۲۶۶

عظمت کے قائل ہیں

یہ واقعہ ہے کہ ترقی پسندی کے دور عروج میں سید احتشام حسین کو تنقید میں ایک رہنما یا نہایت حاصل رہی ہے اور ترقی پسندوں میں ان کی ہر بات کو حرف آخر کا درجہ حاصل تھا یہاں تک کہ خود سید احتشام حسین نے بھی اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وہ اردو تنقید میں "ایک نقطہ نظر لے کر آئے ہیں" اور بقول ان کے "وہ نقطہ نظر عام بھی ہو رہا ہے" ایک لحاظ سے دیکھئے تو ان کا خیال صدائے حق سے بعید بھی نہ تھا، ان کے ہم خیال نقادوں اور خاص طور پر ان کے متبعین میں یہ نقطہ نظر واقعاً عام ہو رہا تھا، یہ نقطہ نظر کیا تھا؟ یہ تنقید کا ایک عام اور آسان سا طریقہ تھا، جسکی رو سے کسی ادیب پر قلم اٹھاتے ہوئے اسکی تخلیقات کا لسانی یا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بجائے اس کے سوانحی، سماجی اور سیاسی حالات و واقعات کا ایک عمومی جائزہ لے کر اس کے ترقی پسندانہ یا رجعت پسندانہ عقاید کی بوالہ اشعار توضیح کی جائے، ترقی پسندوں میں اس طریقہ نقد کی مقبولیت کو دیکھ کر دوسرے نام نہاد نقاد بھی اس سے فائدہ اٹھا رہے تھے، لیکن اس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ احتشام حسین کا رائج کردہ نقطہ نظر تقدیر ادب کے لئے کوئی واقع یا نتیجہ خیز یا قابل تقلید نقطہ نظر تھا اور یہ سنجیدہ اور صاحب الرائے لوگوں میں پسندیدگی کی نظر سے دیکھا جا رہا تھا تاہم احتشام صاحب کو اپنے نظریے کی مقبولیت اور وقعت پر اعتماد ضرور تھا، "تنقیدی جائزے" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"ان مضامین میں ایک حکیمانہ شعور کو رہنما بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔"

احتشام حسین کے اس نوع کے دیگر متعدد دعوؤں سے قطع نظر، ان کے تنقیدی مضامین کے مطالعے سے یہ تلخ حقیقت سامنے آ جاتی ہے کہ انہوں نے تمام علم ایک ادبی نقاد کے فرائض انجام دینے کے بجائے مارکسیت کے ایک جوشیلے اور مخلص مبلغ اور مفسر کا رول ادا کیا ہے، جو ظاہر ہے ادبی نقاد کے بجائے ایک سیاست دان کا رول ہے، اس کے باوجود ان کی تنقیدی حیثیت کی غلو آمیز تعریفیں کرنا اردو تنقید کی تہی مائیگی اور افلاس کو ظاہر کرتا ہے، چیزت ہے کہ آج بھی بعض حلقوں میں احتشام حسین کو ادبی تنقیدی روایت سے نہ صرف منسلک کیا

جاتا ہے، بلکہ اس روایت کے توسیع کاروں میں بھی شمار کیا جاتا ہے، ممتاز حسین لکھتے ہیں، "اُن کا نظریہ خالص مارکسی ہے" میرے کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ مارکسی نظریے کو قبول کرنے یا اس سے کام لینے کی بنا پر وہ خدا نخواستہ کسی غیر ادبی فعل کے مرتکب ہوتے ہیں، اور دائرہ تنقید سے خارج ہوتے ہیں، یہ بات نہیں ہے، سچ تو یہ ہے کہ مارکسی نظریے کو اگر ادبی شعور کے محرک اور ابجدی عمل سے مربوط کر کے برتنا جائے، جیسا کہ کاڈیل، 'لوکاچ'، ایڈمنڈو سن، 'کینتھ برک' اور سارتر نے بعض مقامات پر برتنا ہے تو اسکی اہمیت اور معنویت سے کس کو انکار ہو سکتا ہے؟

اردو کے مارکسی نقادوں نے جو تنقیدیں لکھی ہیں، وہ نہ تو مارکسیت کے اصولوں اور تصورات سے اُن کے کما حقہ واقفیت کو ظاہر کرتی ہیں اور نہ ہی ادب کے تخلیقی کوالف دعوامل سے اُن کی بھرپور آگہی کی غماز ہیں، سید احتشام حسین کی ہی مثال لیجئے، اُن کی ساری تنقیدوں سے جو باتیں سامنے آتی ہیں وہ وہی ہیں، جو مغربی زبانوں میں مارکسی تحریروں کے ذریعے پہلے ہی عام ہو چکی ہیں، اور جنکا اعادہ اختر حسین رائے پوری، ممتاز حسین، مبھون گورکھپوری اور ڈاکٹر عبدالمیلیم کے یہاں ملتا ہے۔ ان باتوں کا پتہ یہ ہے:-

۱۔ ادب سماجی اور اقتصادی حالات کی پیداوار ہے،

۲۔ ادیب کو جانب دار ہونا لازمی ہے۔

۳۔ ادب کا افادی کردار ہے،

۴۔ ادیب کو عوامی جدوجہد میں عملی حصہ لینا چاہیے،

۵۔ ادب انفرادی نہیں بلکہ ایک اجتماعی عمل ہے۔

سید احتشام حسین کی جملہ تحریروں میں کم و بیش متذکرہ باتوں ہی کی تکرار ملتی ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ پہلے سے بنے ہوئے تنقیدی فریم میں ہر قسم کے ادب کو فٹ کرتے ہیں، جو ادب اس فریم میں فٹ ہو جاتا ہے، وہ قابل قبول اور قبیح ٹھہرتا ہے، اور جو اس میں سما نہیں سکتا، وہ رجعت پسند قرار پا کر مردود ہو جاتا ہے، اس طرح سے ایک جانبدارانہ اور میکائی تنقیدی عمل کی

پابندی کی جاتی ہے، اہتمام حسین ادب کے لسانی نظام میں مملول و مضر ادبی تجربوں کی رو سے کو مس کرنے کے بجائے ادیب کی حقیقی زندگی کے معلوماتی بیان ہی میں دلچسپی رکھتے ہیں،

”ترقی پسندی ایک تاریخی حقیقت ہے، اسے معاشی یا معاشرتی تبدیلیوں کی روشنی ہی میں سمجھا جاسکتا ہے، ان تغیرات کے باہر اس کا صرف ایک مابعد الطبیعیاتی مفہوم رہ جائے گا اور یہ مفہوم تغیرات کو سمجھنے میں مدد نہیں دیتا، ویسے تو ہر ملک اور ہر زمانے میں ادب اس عہد کے رجحانات کا شعوری طور پر پتہ دیتا ہے اس کے تجزیہ میں معاشی یا معاشرتی حالات کا اثر ضرور دکھائی دے گا، لیکن اردو ادب میں غدر سے پہلے ترقی پسندی کی واضح روایتیں نہیں ملتیں، زبان کی عہد بہ عہد ترقی کو چھوڑ کر اردو ادب میں نصف انیسویں صدی تک ایک طرح کی یکسانیت ملتی ہے۔“

”ادب کو انفرادی نہیں، اجتماعی خواہشات اور صحت بخش تصورات کا آئینہ ہونا چاہیے۔“

”ادیب اور شاعر اگر اپنے شعور کو کام میں لاتا ہے، تو اسے بے ہمار نہیں چھوڑا جاسکتا کہ اس کا جو جی چاہے کہے، اور اگر اسے کسی مقصد کا پابند بنایا جائے تو ظاہر ہے کہ اس مقصد کو اجتماعی ہونا چاہیے، اور اس کا تعین خالص ادبی نقطہ نظر سے نہیں ہونا چاہیے، حقیقت یہ ہے کہ خالص ادبی نقطہ نظر کا وجود ہی نہیں ہے۔“

”تخلیقی عمل کے سماجی ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ اس سے سماج کو فائدہ پہنچے، محنت کش طبقہ اپنی محنت کا پھل کھائے، اور آزادی کی جدوجہد میں اس سے مدد ملے، شاعری کے تخلیقی ہونے کی کسوٹی یہی ہو سکتی ہے کہ وہ کہاں تک آزادی اور اشتراکیت کی جدوجہد کو آگے بڑھائے۔“

۱۔ اردو ادب میں ترقی پسندی کی روایت (تنقیدی جائزے ص ۲۱) ۲۔ ادب اور اخلاق (تنقیدی جائزے) ص ۲۵

۳۔ ادب اور اخلاق (تنقیدی جائزے) ص ۵۴ ۴۔ تنقید اور عملی تنقید ص ۲۶۲

”جب ہم موجودہ دور کے عالمی ادب پر نگاہ ڈالتے ہیں تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ عوام دوست ادیب اپنی جانبداری کا اعلان کرتے ہیں اور جو کچھ لکھتے ہیں شعوری طور پر عوام کے مفاد کے لئے لکھتے ہیں۔“

میداحشام حسین کی کتابوں سے لئے گئے مندرجہ بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب کو ایک منفرد اور قائم بالذات شعبہ تسلیم نہیں کرتے، وہ قطعی طور پر اس بات کے حق میں نہیں ہیں کہ ادب کی تعین قدر کے لئے کسی دوسرے شعبہ فکر کے اصولوں کے بجائے ان ادبی اصولوں جو اس کے تنقیدی نظام کی تشکیل کرتے ہیں اسے کام لیا جائے، مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ دیگر شعبہ ہائے فکر مثلاً سماجیات، تاریخ، نفسیات اور بشریات وغیرہ بھی ادب کے بعض گوشوں کی توضیح کے لئے کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں، چنانچہ میر یا غالب کے شعور غم یا ڈکھن کے ناولوں میں انسانی دکھ یا ایلپیٹ کی نظم ویرانہ میں قدروں کا دیوالیہ پن، میراجی کی جنس نگاری یا ناصر کاظمی کے اصحاب زیاں کی بنیادوں کو سمجھنے کے لئے اگر متعلقہ تاریخی سماجی اور نفسیاتی حالات کا تجزیہ کیا جائے تو مفید مطلب نتائج کی توقع بیجا نہیں، لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ ان ادیبوں اور شاعروں نے دانستہ طور پر کسی منصوبہ بندی کے تحت اپنے تاریخی، سماجی یا نفسیاتی حالات کی ترجمانی کی ہے، درست نہیں، تنقید کا یہ کام ہو سکتا ہے کہ وہ مخصوص تخلیقات کے سماجی پس منظر کی اطلاعات کی کھوج لگائے، اس لئے نہیں کہ وہ فنکار کے فن کی اساس ہے، بلکہ اس لئے کہ اغلب ہے یہ تخلیق فن کے ایک محرک کا کام کرتی ہوں، پس اس نوع کا سماجی یا تاریخی مطالعہ فن کے کسی گوشے پر روشنی ڈال تو سکتا ہے، مگر اسکی تعین قدر نہیں کر سکتا، اس لئے خالص ادبی تنقید سے ایسے مطالعات کا رشتہ ذیلی ہو کر رہ جاتا ہے، ڈیوڈ ڈے شیز نے ارمی بنا پر ایسے مطالعے کو تنقید کی خادمہ^۲ کہا ہے اور واقعاً یہ زیادہ سے زیادہ تنقید کی خادمہ

۱۔ ذوق ادب اور شعور ص ۱۶

کا ہی فریضہ انجام دے سکتا ہے، لیکن ان میں سے کسی شعبہ فکر کو ادبی تنقید کا نعم البدل قرار دینا درست نہیں، یہ ادبی تنقید ہی ہے جو ادب کی لسانی ساخت میں مخفی تجربے تک رسائی حاصل کرنے میں اور پھر اسکی تعین قدر میں معاون ہو سکتی ہے، دیگر شعبے زیادہ سے زیادہ بعض ضمنی نکات کی تشریح کا کام کر سکتے ہیں، سید احتشام حسین اپنی تحریروں میں ادبی تنقید سے بہت کم رشتہ قائم کرتے ہیں، وہ تمام عمر جہانے پہچانے مار کسی اصولوں اور خیالات ہی کو غیر معمولی اہمیت دے کر نظریاتی تنقید کے نام پر تحریدی اور عمومی انداز میں دہراتے رہے، جہاں جہاں انہوں نے قدیم و جدید ادبی رجحانات یا شخصیات پر قلم اٹھایا ہے، وہاں وہ ان ہی طے شدہ اصولوں سے کام لیتے رہے، اس طریق نقد نے ادبی قدروں میں انتشار پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ خود نقاد کو بھی الجھن میں ڈال دیا ہے، اس لئے کہ یہ تنقید کا مصنوعی اور میکائی عمل ہے جسکی بے ثمری اور عدم معنویت کا اندازہ لگانا مشکل نہیں، نقاد موصوف کے نزدیک جس شاعر کے یہاں مسلمہ ترقی پسندی کے کچھ عناصر نظر آئیں، وہ بلاچون و چرا فنکارانہ حیثیت کا حامل ٹھہرے گا، برعکس اسکے جس شاعر کے یہاں بعض ایسے رجحانات ملیں گے، جو نقاد کی نظریاتی و قیاداریوں سے متعارض ہوں، وہ ہدف مذمت ٹھہرتا ہے، دلچسپ امر یہ ہے کہ اگر ایک شاعر کے یہاں بیک وقت ترقی پسندی اور غیر ترقی پسندی کے عناصر کار فرما ہوں، تو اسکی فنکارانہ حیثیت مشکوک قرار پاتی ہے، اسے بلاتامل "تضاد" کا شکار قرار دیا جاتا ہے، اس حقیقت کی پرواہ کئے بغیر کہ ایک بڑے شاعر کے یہاں متخالف نظریات و افکار کی موجودگی اس کے ذہن و فکر کی گہری پیچیدگی پر دلالت کرتی ہے، کیونکہ شاعر کا ذہن سیدھا سادھا اور یک سطحی نہیں، بلکہ خاصا پیچیدہ اور تہہ دار ہوتا ہے، سید احتشام حسین اسی حقیقت سے صرف نظر کر کے کئی اہم شعرا مستلاً نظیر اکبر آبادی اور اکبر الہ آبادی کے یہاں تضاد کی نشاندہی کرتے ہیں

”یہی ایک عجیب طرح کا تضاد سامنے آتا ہے، اکبر روزمرہ زندگی کا

مشاہدہ کرتے ہوئے ایک حقیقت پسند نظر آتے ہیں، یہاں تک کہ

وہ اردو شعراء کے مہبت سے مفروضات کا مذاق اڑاتے ہیں، لیکن جب زندگی کو مجموعی طور پر دیکھنے، اس کو ترقی کی راہ پر لگانے کا سوال آتا ہے تو وہ عام طور پر تصور پرست رہ جاتے ہیں^۱۔

”نظیر کے یہاں ایک طرح کا تخیلی تضاد نظر آنے لگتا ہے، جسے انکی طویل زندگی کے مختلف ادوار اور تخیلی نفسی کی مار سے حل تو کیا جاسکتا ہے، لیکن بظاہر کوئی بات آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی، ایک طرف تو نظیر نے دنیا سے لذت اندوز ہونے پر زور دیا ہے، عیش و مسرت پر اکسا کر اس دنیا کو رنگیں بنانے کی دعوت دی ہے، زندگی کے لطف اور جوانی کی سرستیوں کی طرف اشارہ کر کے رنگ رلیوں میں حصہ لینے کی جانب مائل کیا ہے، اور دوسری طرف موت، خدا، نیکی اور بدی، فنا اور عقبی سے ڈرا کر عیش و مسرت کی تخیلی دنیا بھی ہم سے چھین لی ہے۔“^۲

محول بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ سید احتشام حسین، اکبر الہ آبادی اور نظیر اکبر آبادی کے یہاں تضاد کا ذکر کر کے ان کی کسی فکری کوتاہی یا کمی کو ثابت نہیں کر سکے ہیں، اس لئے ان کے دعوے دلیل سے عاری ہونے کی بنا پر یا دلیل کی کمزوری کی وجہ سے قاری کو متاثر نہیں کر سکتے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود، جیسا کہ خط کشیدہ نقروں سے ظاہر ہوتا ہے، تضاد بیانی روار کھتے ہیں، اکبر کے تضاد کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔ اکبر روزمرہ کی زندگی کا مشاہدہ کرتے ہوئے ایک حقیقت پسند نظر آتے ہیں،
 ۲۔ لیکن جب زندگی کو مجموعی طور پر دیکھتے اور اس کو ترقی کی راہ پر لگانے کا سوال آتا ہے تو وہ

۱۔ اکبر کا ذہن (تنقید اور عملی تنقید) ۱۸۴

۲۔ نظیر اکبر آبادی اور عوام (تنقید سے جائزے) حصہ ۱۸۴

عام طور پر محض تصور پرست رہ جاتے ہیں

احتشام حسین کے نزدیک اکبر الہ آبادی زندگی کو مجموعی طور پر دیکھتے ہوئے تصور پرست نظر آتے ہیں وہ ان کو "تصور پرست" اس لئے بھی نظر آتے ہیں، کیونکہ وہ فن کی حقیقت پسندی اور مقصدیت سے بھی آگے کی کسی چیز کا مطالبہ کرتے ہیں۔ یعنی زندگی کو ترقی کی راہ پر لگانا، ظاہر ہے فنکار سے یہ تقاضا ایک خاص نظریے کو عملی جامہ پہنانے کے مترادف ہے ایک بات اور بھی ہے وہ یہ کہ نقاد موصوف کی اکبر الہ آبادی کی تصور پرستی سے بیزاری کی وجہ ناقابل فہم ہے جبکہ شری رویے بنیادی طور پر تصور پرستی ہی کے مماثل ہوتے ہیں اور پھر دلچسپ امر یہ ہے کہ وہ اکبر سے جس تصور پرستی کی بنا پر خفا ہیں اس کا مطالبہ وہ ان سے زندگی کو ترقی کی راہ پر لگانے کی بات کہہ کر کرتے ہیں، یہ تضاد نہیں تو اور کیا ہے، کیونکہ وہ زندگی کو ترقی کی راہ پر عملی طور پر نہیں بلکہ خیالی طور پر ہی لگا سکتے ہیں

نظیر اکبر آبادی کے "تخیلی تضاد" کا ذکر کرتے ہوئے سید احتشام حسین نے استدلالیت اور وسعت نظر سے کام نہیں لیا ہے، لکھتے ہیں "ایک طرف تو نظیر نے دنیا سے لطف اندوز ہونے پر زور دیا ہے ... اور دوسری طرف موت، خدا، نیکی اور بدی، فنا اور عقبی سے ڈرا کر عیش و عشرت کی تخیلی لذت بھی ہم سے پھین لی ہے" اس کا مطلب یہ ہے کہ نظیر کا ذہن دو سطحوں یعنی سماجی اور مابعدالطبیعیاتی سطحوں پر متحرک ہے، موت، خدا، نیکی اور بدی، فنا اور عقبی کے مسائل پر لکھ کر انہوں نے اپنے گہرے فکری رویے کا اظہار کیا ہے، خواہ اس سے دنیوی عیش و مسرت کا سماجی رویہ پس پشت ہی کیوں نہ ہو جائے، کیونکہ اس طرح سے ان کا تخیلی تضاد ان کی شری کائنات کی توسیع کا ضامن بن جاتا ہے، پس نظیر کا تضاد ان کی کمزوری نہیں بلکہ قوت ہے، یہ ان کے شری رویے کی فعالیت اور ہمہ گیری کا آئینہ دار ہے، شیکسپیر کے ڈرامے اس نوع کے تضاد سے معمور ہیں

مجموعی طور پر سید احتشام حسین کی تحریروں میں یکسانیت اور تکرار کا وہ عالم ہے کہ ان کے تنقیدی

شعور کی کارکردگی نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے، کلیم الدین احمد نے ان کے یہاں تکرار کا بار بار شکوہ کیا ہے، لکھتے ہیں:

”ایک دوسری کم زوری کا احساس بھی بار بار ہوتا ہے، اور وہ تکرار ہے، ایک قسم کی باتیں، ایک قسم کے لفظوں میں اتنی بار ملتی ہیں کہ طبیعت منغض ہوتی ہے۔“^۱

اس نوع کی تنفر انگیز تکرار دوسرے مارکسی نقادوں مثلاً اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، ممتاز حسین، عبدالعلیم اور اختر انصاری کے یہاں بھی ملتی ہے، ذیل میں احتشام حسین کے دو مضامین کے اقتباسات درج کئے جاتے ہیں، ان میں اشتراکیت کا جو برملا پروپیگنڈہ ملتا ہے، اسکی مماثلت اور تکرار ظاہر ہے:

”تخلیقی عمل کے سماجی ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ اس سے سماج کو فائدہ پہنچے، محنت کش طبقہ اپنی محنت کا پھل کھائے اور آزادی کی جدوجہد میں اس سے مدد دے، شاعری کے تخلیقی ہونے کی کسوٹی یہی ہو سکتی ہے کہ وہ کہاں تک آزادی اور اشتراکیت کی جدوجہد آگے بڑھاتی ہے۔“^۲

”جب ہم موجودہ دور کے عالمی ادب پر نگاہ ڈالتے ہیں تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ عوام دوست ادیب اپنی جانبداری کا اعلان کرتے ہیں اور جو کچھ لکھتے ہیں شعوری طور پر عوام کے مفاد کے لئے لکھتے ہیں۔“^۳

ذیل میں اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، سجاد ظہیر، فیض احمد فیض، مجنوں گورکھپوری اور

۱۔ اردو تنقید پر ایک نظر ص ۲۶۴ ۲۔ تنقید اور عملی تنقید ص ۲۷۲

۳۔ ذوق ادب اور شعور ص ۱۴

سردار جعفری کے مضامین سے اقتباسات درج کئے جاتے ہیں، ان میں خیالات کی یکسانیت تو ہے ہی دلچسپ امر یہ ہے کہ ایسے ہی خیالات کی تکرار ان کے بقیہ مضامین میں بھی ملتی ہے، درج ذیل اقتباسات میں ۱۔ ادب کی مقصدیت ۲۔ اجتماعیت ۳۔ اشتراکیت اور ۴۔ جانبداریت پر زور دیا گیا ہے، یہ وہی خیالات ہیں جن کا اعادہ کرتے ہوئے ترقی پسند نقاد تھکتے بھی نہیں:-

”اگر ہم ترقی پسند ہیں اور ہمارا ادب اپنے فرض کا پابند ہے تو ہمیں

اس جنگ میں ٹہلی حصہ لینا چاہیئے۔“ (اختر حسین رائے پوری)

”ہمارے نزدیک ادب میں دو خصوصیتیں لازمی طور پر پائی جانی چاہیں

اول تو یہ کہ وہ اپنے دور کی اجتماعی زندگی سے ایک گہرا اور براہ راست

تعلق رکھتا ہو، دوم یہ کہ اسکی تخلیق ایک مخصوص اور واضح سماجی مقصد کے

تحت عمل میں آئے۔“ (اختر انصاری)

”ہماری انقلابی شاعری کی اکثر خامیاں جہی دور ہو سکتی ہیں، جب

کہ ہمارے انقلابی شعراء اور ادیب باقاعدہ عوام کی روزمرہ جدوجہد میں

حصہ لیں۔“ (سجاد ظہیر)

”حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد میں سب تو متفق شرکت زندگی

کا تقاضا ہی نہیں، فن کا بھی تقاضا ہے۔“ (فیض احمد فیض)

”ادیب کا تعلق ہمیشہ کسی نہ کسی جماعت سے رہے گا، اور ادیب

کو بہر حال کسی نہ کسی حد تک جانبدار رہنا ہے۔“ (مہنون گورکھپوری)

”ترقی پسند ادب پر پروگنڈہ کا التزام زیادہ تربہت پرست

۱۔ ادب اور انقلاب ص ۱۱۹ ۲۔ افادی ادب ص ۲۸

۳۔ جدید انقلابی شاعری (نیا ادب) ص ۱۹۳۹

۴۔ دست مہا ص ۹ ۵۔ ادب اور زندگی ص ۱۶۱

حلقوں کی طرف سے ہوتا ہے، اور اس الزام کو تقویت اس سے پہنچتی ہے کہ ترقی پسند ادیب کھلم کھلا یہ کہتے ہیں کہ ادب کے سامنے ایک مقصد ہونا چاہیے اور ادب جا بجا رہتا ہے۔ (سرمد جعفری)

”ہماری تنقید جس بنیادی تصور کے گرد ^{۳۶}سے گھوم رہی ہے وہ یہ ہے کہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، یقیناً ادب عکس ہے اس زندگی کا جسے ہم گزار رہے ہیں، لیکن چونکہ ہماری حیثیت خارجی دنیا کے ساتھ صرف ایک مجہول حرفت کی نہیں ہے، بلکہ ایک فاعل کی بھی ہے، یعنی دنیا کو بدلنے کی بھی، اس لئے ادب میں ہماری زندگی کے ان دونوں پہلوؤں کی عکاسی ہوتی ہے، درد و غم اور اس قسم کے دوسرے جذبات کے ساتھ ساتھ ہماری قوت ارادی اور عمل و حرکت دونوں ہی کی تصویر ہوتی ہے، پہلی صورت میں دنیا ہمیں اپنے مطابق ڈھالتی ہے، دوسری صورت میں ہم دنیا کو اپنی ضرورت کے مطابق ڈھالتے ہیں۔“

مولانا اقبال سے یہ بات بخوبی واضح ہوتی ہے کہ ترقی پسند نقادوں کے یہاں ادبی تنقید کے اصولوں کے بجائے لگ بھگ ان ہی مارکسی نظریات کا اعادہ ملتا ہے جن کا مندرجہ بالا اقتباسات میں تذکرہ ہوا ہے، ترقی پسندی کے ابتدائی دور میں انتر سین رائے پوری اور دیگر نقادوں کے یہاں لہجے اور رویے کی جو قطعیت، ادعائیت اور کٹھ ملائیت ملتی ہے، وہی دوسرے نقادوں کے یہاں بھی معمولی سی ترمیم و تبدیلی کے ساتھ، آخر تک قائم رہتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان میں بعض نقاد بالخصوص سجاد ظہیر، مجنوں اور ممتاز حسین بعض مقامات پر اپنے تنقیدی رویوں میں جس خوشگوار تبدیلی کا احساس دلاتے ہیں، وہ یقیناً مستحسن ہے، یعنی وہ ادب میں سماجی شعور کی نشاندہی کرنے کے ساتھ ساتھ اسکی انفرادیت، تخلیقیت اور لسانی خوبیوں کو

بھی اہمیت دیتے ہیں!

”انفرادیت ادیب کا ایک لازمی عنصر ہے، جو ادب کی نشوونما میں مدد دیتا ہے، بغیر اس کے ادب میں تنوع کے بجائے ایک تھکا دینے والی یک رنگی آجائے گی، جو ادب کی ماہیت اور غایت دونوں کو فنا کر دے گی، ادب سے کچھ عرصہ پہلے روس میں انقلابیوں کی انتہا پسند جماعت ادب میں کسی قسم کی آزادی کی قائل نہ تھی، وہ اپنے ادیبوں کے لئے موضوع اور اسلوب دونوں خود مستقین کے ہوئے تھے، اور جو ادیب مقرر موضوعات و اسالیب سے الگ ہٹ کر کچھ لکھتا تھا، اس کو یہ جماعت ادیبوں کے زمرے میں شامل نہیں کرتی تھی، غیر انقلابی اور رجعت پسند کہہ کر اٹھ کر رہنے کی کوشش کرتی تھی، لیکن اب یہ جماعت راستہ پر لگ چلی ہے، اور ادب میں تنوع کے لیے انفرادیت کی ضرورت محسوس کرنے لگی ہے۔“
(مجنوں گورکھپوری)

نوں گورکھپوری تو واقعیت اور تخیلیت کے شیعہ و شکر ہونے کو ادب کا جوہر قرار دیتے ہیں:
”ادب میں علاوہ روح عصر کے ایک اور عنصر ہوتا ہے، جس کا تعلق ماورائے عصر سے ہوتا ہے اور جسکی بدولت وہ ادب ہر زمانے کی چیز بن جاتا ہے، یعنی واقعیت اور تخیلیت کا شیعہ و شکر ہونا ادب کا اصلی جوہر ہے۔“
(مجنوں گورکھپوری)

نسین ادب میں ادراک حقیقت کے ساتھ ساتھ زبان کے ”حسن اور حیاتی روپ“ کو بھی اہمیت دیتے ہیں:
”اگر کوئی تصنیف ادراک حقیقت میں ٹھیک ہو، لیکن زبان کے حسن اور حیاتی روپ سے عاری ہو تو اسے ادبی تخلیق کا درجہ نہیں دیا جاسکتا، چاہے اسکی سماجی افادیت جو“ (ممتاز حسن)

۱۔ اور زندگی ص ۱۸۸ ۲۔ ادب اور زندگی ص ۱۸۸ ۳۔ ادبی مسائل ص ۱۵۸

مجنوں یا ممتاز حسین کے تنقیدی نظریوں میں یہ تبدیلی یقیناً مارکسی تنقید کو ایک نئی حیثیت اور بار آور حیثیت سے آشن کرتی۔ اگر وہ عملی تنقیدوں میں بھی اسے باقاعدگی اور تسلسل کے ساتھ روارکھے، اہم بات یہ ہے کہ ان کے تنقیدی خیالات کی تبدیلی ان کے تنقیدی شعور کی کسی تبدیلی یا پیش رفت کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتی، بلکہ یہ تبدیلی اس لئے آئی ہے کیونکہ یورپ کے بعض مارکسی نقادوں مثلاً اڈمنڈوسن نے اپنی بعد کی تحریروں میں نظریاتی اور عایت کو چھوڑ کر اپنے موقف کے کٹر پن میں تبدیلی پیدا کی ہے، وہ واضح طور پر کہتا ہے کہ (۱) مارکسی اصولوں کا اطلاق ادب پر غلط روی کا باعث ہو سکتا ہے، اگر ادب کا صحیح شعور نہ ہو، (۲) ادبی تخلیق کا مقصد پیغام نہیں، بلکہ اشیاء کی پیچیدہ بصیرت ہے جو واضح نہیں، بلکہ مخفی ہوتی ہے، لکھتا ہے:

"YET THE MAN WHO TRIES TO APPLY MARXIST PRINCIPLES WITHOUT REAL UNDERSTANDING OF LITERATURE IS LIABLE TO GO HORRIBLY WRONG. FOR ONE THING, IT IS USUALLY TRUE IN WORKS OF THE HIGHEST ORDER THAT THE PURPORT IS NOT A SIMPLE MESSAGE, BUT A COMPLEX VISION OF THINGS, WHICH ITSELF IS NOT EXPLICIT BUT IMPLICIT, AND THE READER WHO DOES NOT GRASP THEM ARTISTICALLY, BUT IS MERELY LOOKING FOR SIMPLE SOCIAL MORALS, IS CERTAIN TO BE HOPELESSLY CONFUSED."

اردو کے بعض مارکسی نقادوں کے یہاں رویے کی یہ تبدیلی کبھی کبھی ادبی ادراک کو ظاہر نہیں کرتی، اور نہ ہی ادبی شعور کی کسی اندرونی تبدیلی کی منظر ہے یہ تبدیلی دکھاوے کی ہے، اصلی نہیں، یہ اوپری تبدیلی ہے بنیادی نہیں، اس تبدیلی کی سطحیت اول تو ان کے عملی تنقید کے عمومی نوعیت کے میکانیکی طریق سے ظاہر ہوتی ہے، جس سے وہ فن پارے کو مواد اور ہیئت میں تقسیم کرنے کے غیر فطری عمل پر زور دیتے ہیں اور ساتھ ہی غیر مناسب طریقے سے ہیئت پر مواد کی برتری کو قائم کرتے ہیں، یہ وہ طریق نقد ہے جو شروع سے آخر تک ان کے یہاں برقرار رہتا ہے، روم، جمالیاتی شعور، رومانیت، انفرادیت اور تخلیقیت کا اصطلاحوں میں بات کرتے ہوئے بھی وہ ادب کی تخلیق میں سماجی قوتوں

کی کار فرمائی اور برتری کا غلو آمیز ذکر کرنے سے باز نہیں آتے۔

سید احتشام حسین بھی اپنے تنقیدی رویے میں تبدیلی کا تاثر پیدا کرنے سے اپنی ذہنی کشادگی اور لچک کا احساس دلانے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن اس معاملے میں وہ ایک مبہم اور بعض صورتوں میں ناقابل فہم انداز اختیار کرتے ہیں، ایک طرف تو وہ ادب کی تخلیق میں انفرادیت، آزادی اور جمالیات کی خالص ادبی اصطلاحوں کے آزادانہ استعمال کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کے محاسن کی اہمیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں، لیکن دوسری طرف وہ اپنے پسندیدہ نظریاتی خیالات یعنی ادب کے اجتماعی کردار، اسکی جانبداری، جمالیات کے معاشرتی اظہارات اور لسانی خوبیوں کے مقابلے میں موضوع کی وقعت اور برتری پر زور ڈالنے سے نہیں چوکتے، یہی صورت حال مجنوں اور ممتاز حسین کے یہاں بھی ملتی ہے، سجاد ظہیر کے یہاں البتہ معاملہ بہت حد تک مختلف نوعیت کا ہے، وہ مارکیٹ سے مکمل وابستگی کے باوجود اپنے نظریہ تنقید کو یک رخ پن اور ادعائیت کا شکار نہیں ہونے دیتے، اسکی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ خود تخلیقی ذہن رکھتے ہیں، ”پگھلا نلیم“ اور ”لندن کی ایک رات“ اس کا ثبوت ہے، یوں تو وہ ادب کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے کم و بیش ان ہی اصولوں کا اعادہ کرتے ہیں، جو مارکسی تنقید سے منسوب ہیں، مثلاً وہ ادب کی مقصدیت کے قابل ہیں، لکھتے ہیں، ”ایک شاعر کے لئے صرف اس بات کا احساس کافی نہیں کہ قوم خوابیدہ رہے، اسے جاگنا چاہیے“ جگانے کا بہترین طریقہ کیا ہے، یہ بھی اسے دیکھنا ہے۔^۱

اس طرح وہ دوسرے ترقی پسندوں کی ہمنوائی کرتے ہوئے ادب کے لئے ضروری قرار دیتے ہیں کہ وہ ”باقاعدہ عوام کی جدوجہد میں حصہ لیں“۔^۲ تاہم یہ بات طرہایت بخش ہے کہ سجاد ظہیر شاعری کو اس کے ادبی اور جمالیاتی عناصر سے محروم کرنے کے حق میں نہیں ہیں، لکھتے ہیں:

۱۔ اردو کی انقلابی شاعری (نیا ادب) ص ۵۵

۲۔ ص ۴۵

ایضاً

۳۔

”شاعر کا تعلق جذبات کی دنیا سے ہے، اگر وہ اپنے تمام ساز و سامان، تمام رنگ و بو اور تمام تر نرم و موسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے گا، اگر فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈاپن ہوگا، اگر وہ ہمارے احساسات کو لطافت کے ساتھ بیدار کرنے میں قاصر ہوگا، تو اچھے سے اچھے خیال کا وہی حشر ہوگا جو راسخ کا بنجر میں ہوتا ہے۔“

اقتباس ہذا میں سجاد ظہیر نے شاعری کی تین بنیادی خصوصیات یعنی (۱) جذباتی موسیقیت اور (۲) تاثیر خیزی کا ذکر کیا ہے، جیسا کہ خط کشیدہ جملوں سے ظاہر ہوتا ہے، اس سے ان کے ادبی شعور کی گہرائی اور تحریک کا اندازہ ہوتا ہے، اس کے علاوہ اس دور کی انقلابی شاعری کے واعظانہ اور خطیبانہ انداز کو مستحسن خیال نہیں کرتے، اور اس سے دامن چھڑانے کا مشورہ دیتے ہیں، ”واعظانہ اور خطیبانہ انداز بھی پرانے طرز کی شاعری کا ترکہ ہے، جس سے ہم اپنا دامن چھڑالیں، تو اچھا ہے۔“ سجاد ظہیر کے ”انداز“ میں اختر حسین رائے پوری کی طرح انتہا پسندانہ انداز نہیں ملتا، وہ سلاست روی اور اعتدال کے قائل ہیں، وہ کلاسیکی شاعری کی نمائندہ صنف یعنی غزل کی توصیف معقول طریقے سے کرتے ہیں، اور روایت کے صحت مند شعور کا پتہ دیتے ہیں، ”شعر نے تمہیل کے جوہر لطیف کی صیثیت سے جو تابانی اور معنویت، حسن اور دلکشی صنف غزل میں پیدا کی، اور اسے جو مقبولیت اور ادبی مرکزیت حاصل ہوئی، وہ اس دور میں کسی دوسری صنف سخن کو نہیں ہوئی۔“

اردو میں مارکسی تنقید کے اہم نمائندوں کے طریق نقد پر ایک محاکمانہ نظر ڈالنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ مارکسیت کے اصولوں اور نظریات کو اس بصیرت، ایمانداری اور احتساب سے بروئے کار نہ لائے، جس طرح مغربی ادب کے بعض نقاد یہ کام انجام دے چکے ہیں، اردو کے مارکسی نقاد ادب سے ذہنی وابستگی کے بجائے مارکسی نظریات سے وفاداری

برہتے رہے وہ عمومی طور پر ہندوستانی معاشرے کی تاریخی اور سیاسی حالات پر ایک نیم مورفہ شعور کے ساتھ روشنی ڈالتے رہے اور اس کام میں ان کا واحد مطمع نظر نیشنلسٹ نظریے کی تشہیر و ترویج رہا ہے۔

البتہ دورِ اوّل کے نقادوں میں مجنون گورکھپوری نے نظریاتی تنقید کے مباحث کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ عملی تنقید کے کئی قابل قدر نمونے پیش کئے ہیں، ان میں میر غالب، قائم چاند پوری، مصطفیٰ نظیر اکبر آبادی، حسرت موہانی، فانی اور عصمت چغتائی جیسے شاعروں اور ادیبوں کے مطالعے قابل ذکر ہیں ان مطالعات سے ظاہر ہوتا ہے کہ مارکسی نظریہ سے ذہنی وابستگی اور فنکاروں پر اس کے اطلاق کے باوجود وہ فن کے حسن کارنامہ عمل کو فراموش نہیں کرتے اور ایسا کرتے ہوئے معاصر ترقی پسندوں سے کہیں زیادہ وقت نظر، اعتماد اور جرأت مندی سے کام لیتے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ فن کی تخلیق میں حسن کاری کے عنصر پر متواتر زور دینے اور فن کار کے خلاق ذہن کی کارکردگی کی پر زور و کالت کرنے کے باوجود وہ تخلیق فن کے جمالیاتی محرکات کی شناخت اور چھان بین تسلی بخش طریقے سے نہیں کر پاتے، غالب پر اپنی کتاب "غالب - شخص اور شاعر" میں انہوں نے غالب کی شخصیت کے تشکیلی عناصر اور ان کے عہد کے سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشی حالات کے معلوماتی بیان پر اپنا سارا زور قلم صرف کیا ہے، نیز "فکر و نظر" کے عنوان کے تحت غالب کے جملہ فلسفیانہ افکار کی محققانہ چھان بین کی ہے، اسکے بعد جب وہ ان کے فنکارانہ شعور کے تجزیے کی طرف متوجہ ہوئے ہیں تو اسکی جمالیاتی یا لاشعوری بنیادوں کی تلاش و تحقیق کرنے کے بجائے ان کے انداز بیان کی چند بدیہی خصوصیات کے مذکور کو ہی غایت نقد تصور کرتے ہیں، بعینہ دوسرے سربرا آوردہ شعراء پر بھی ان کے مضامین ایک طے شدہ تنقیدی فارمولے کی غمازی کرتے ہیں، وہ زیر مطالعہ شاعر کے ذہن و فکر کی تفہیم کے لئے، اسکے بطون میں اترنے اور تخلیقی رموز کی نقاب کشائی کرنے کے بجائے ان کے شخصی اور سماجی حالات کی اطلاعات کی فراہمی پر اپنی ساری قوتیں صرف کرتے ہیں، میر اور ہم

میں لکھتے ہیں:

”میر کی شاعری کو پڑھنے اور سمجھنے کے لئے بہت ضروری ہے کہ
اُن کے زمانہ کے معاشرتی ماحول، اور اُن اسباب و حالات پر جن
کے اندر وہ کر میر کی شخصیت کی تعمیر ہوئی، مفصل نہ سہی مگر دقیق نگاہ
ضرور ڈالی جائے۔“

”فانی بدایونی“ میں لکھتے ہیں:

”فانی جیسے شاعر کے کلام کو جانچنے اور اس پر رائے دیتے وقت ضروری
ہے کہ ہم چند باتوں کو برابر دھیان میں رکھیں، کوئی شاعر یا فنکار اپنی
تمام انفرادیت اور نرالی شخصیت کے باوجود اپنی بنی زندگی کے خارجی
اسباب و حالات اور اپنے عہد کے اجتماعی اور معاشرتی میلانات
و محرکات سے بے تعلق یا ان سے بالاتر تصور نہیں کیا جاسکتا۔“

مندرجہ بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ میر اور فانی کی شاعری کو سمجھنے کے لئے اُن کی سوانحیت
اور ان کے معاشرتی حالات پر دقیق نگاہ ”ڈالنے کو ناگزیر سمجھتے ہیں“ اور اُن کے خیال میں جب تک ایسا
نہ کیا جائے، ان کی انفرادیت کو سمجھنا مشکل ہے، مجنوں گور کھپوری جب بھی کسی شاعر یا ادیب پر قلم اٹھاتے
ہیں تو ایک سمیت گیر معلم کی طرح مضمون کے ابتدائی ہی میں زیر بحث شاعر کے مطالعے اور تمسین
کے لئے اس کے شخصی اور معاشرتی اسباب و علل کے جائزے کی ناگزیریت پر زور ڈالتے ہیں، تعجب
تو یہ ہے کہ حسرت کی غزل پر جو بہت حد تک اپنے خالق کے مخصوص شعری رویے اور شخصی
خصوصیت کی بنا پر خارجی عوامل کی نفی کرتے ہوئے داخلی محسوسات کی تجسیم کرتی ہے، لکھتے
ہوئے بھی اپنے فارمولائی طریق کو نہیں بھولتے، لکھتے ہیں:

”نقوش و افکار ص ۱۲“

”ایضاً“

”سو یہ محض میرا خیال نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے کہ حسرت اور اُن کی شاعری کو ملک کی تاریخی قوتوں اور تحریکوں سے الگ کر کے نہیں پیش کیا جاتا۔“

تاہم یہ حقیقت ہے کہ مجنوں گورکھپوری ادب کی تفہیم میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں، مگر وہ تنقید کے لئے شخصی بصیرت سے کام لینے کے بجائے مستعار رویوں کا سہارا لیتے ہیں، وہ ایک آزمودہ میکائی اور پہلے سے طے شدہ طریقے کو برتنے ہوئے ادیب کے سماجی پس منظر کا بھرپور نقشہ مرتب کرنے کے لئے تاریخی معلومات کا انبار لگاتے ہیں، اور پھر اس کے کلام کی چند سامنے کی فکری ذہنی اور فنی خصوصیات کا ذکر کرنے پر اکتفا کرتے ہیں، یہ اُن کا ایک آموختہ اور آزمودہ نسخہ ہے، جو دوسرے مارکسی نقادوں کی طرح اُن کے ہاتھ لگا ہے، یہ ضرور ہے کہ اُن کا ذہن دیگر نقادوں کے مقابلے میں زیادہ فعال، توانا اور نکتہ رس ہے، اور وہ پوری سنجیدگی اور استدلالیت سے کام لے کر اپنی تحریروں میں وزن اور وقار پیدا کرتے ہیں، لیکن اس کے باوصف اُن کا طریقہ نقد و رشناسی کے تقاضوں کو پس پشت ڈالنے کی بنا پر استناد کا درجہ حاصل نہیں کر پاتا، وہ شاعر کے سوانحی، تاریخی اور عصری حالات میں غیر معمولی دلچسپی تو لیتے ہیں، مگر اس کی شاعری کے تجزیاتی مطالعے سے صرف نظر کرتے ہیں،

احتمام حسین اور مجنوں گورکھپوری کے علاوہ اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، فیض احمد فیض، سجاد ظہیر، سردار جعفری، سید ممتاز حسین اور ڈاکٹر عبدالعلیم بھی مارکسی نقادوں کی حیثیت سے خاصی شہرت رکھتے ہیں۔ ان حضرات نے مشترک نظریاتی خیالات کا اظہار کیا ہے، جو اُن کے سماجی احساس، روشن خیالی اور جمہوریت پسندی کے رویے کی غمازی تو کرتے ہیں، مگر ادب سے سچی مکمل اور گہری وابستگی کو ظاہر نہیں کرتے، اُن کے خیالات کا خلاصہ یوں ہو سکتا ہے:

۱۔ ادب کو جانبدار ہونا چاہیے،

۲۔ حسرت کی غزل (نقوش و افکار) ص ۱۳۴

۴ ادب کا افادہ کردار ہے

۵ ادب سماجی مقصدیت کا پابند ہے۔

۶ ادیبوں کو عوامی جدوجہد میں حصہ لینا چاہیے

۷ ادب زندگی کا آئینہ دار ہے

۸ ادب زندگی کو بہتر بنانے کا آلہ ہے

ظاہر ہے کہ ان خیالات کے مطابق ادب سیاست کے مترادف قرار پاتا ہے۔ فنکار جتنا غیر جانبدار اور ناوابستہ ہو، اتنا ہی اس کی ذہنی آزادی کے امکانات موجود رہتے ہیں اور وہ حیات و کائنات کے بارے میں اپنے شخصی اور اصلی تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ فنکار نظریاتی سہاروں سے نہیں، بلکہ اپنی قوتِ مدد کے سے اشیاء کی حقیقت کا عرفان حاصل کرتا ہے، بسا اوقات نظریاتی سہارے اس کے لئے حد بندیوں کا باعث بنتے ہیں، وہ اپنی نظر سے کام لینے کے بجائے مستعار تصورات و عقاید کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے، اور پھر حقیقت تک رسائی کے لئے ہاتھ پاؤں مارتا رہتا ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ فنکار کے لئے نظریاتی وابستگی حکم امتناع کا درجہ رکھتی ہے، وہ آسانی سے کسی نظامِ فکر یا نظریے سے وابستہ ہو سکتا ہے، بلیک ورڈس ورثہ اور اقبال کی مثال سامنے کی ہے، بلیک نے متصوفانہ ورڈس ورثہ نے فطرت پرستانہ اور اقبال نے ملت پسندی کے نظریات کی اعلانیہ و کالت کی، لیکن یہ بات خاطر نشان رہے کہ ان کے نظریات عاید کردہ مصنوعی یا اوڑھے ہوئے نہیں ہیں، یہ ان کے لئے جزو ایمان کا درجہ رکھتے ہیں، اور ان کے شعری ردیوں سے مغایرت بالبعد کا احساس پیدا نہیں کرتے۔ ان کے افکار و نظریات تخلیقی عمل کے تحت باطنی الشباب میں گھل کر احساساتی تجربے میں ڈھل جاتے ہیں، اور پھر شعری صورت میں نظریہ نہیں بلکہ تجربہ باقی رہتا ہے، پس یہ کہنا غلط نہیں کہ شاعر نظریے، خیال یا موضوع کا نہیں بلکہ تجربے کا اظہار کرتا ہے اس لئے ادب کی جانبداری، افادیت، سماجی مقصدیت یا حقیقت پسندی کے نظریات پر زور دینا ادب کی تخلیق کے اصلی تفاعل سے چشم پوشی کرنے کے مترادف

ہے، حیرت کی بات تو یہ ہے کہ کئی مار کسی نقاد جن میں اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر اور فیض احمد فیض ہمیشہ پیش ہیں، ادیب کے لئے لازمی قرار دیتے ہیں کہ وہ عوامی جدوجہد میں عملی حصہ لے۔
 اختر حسین رائے پوری لکھتے ہیں:

”اگر ہم ترقی پسند ہیں اور ہمارا ادب اپنے فرض کا پابند ہے تو ہمیں اس جنگ میں عملی حصہ لینا چاہیے۔“

ظاہر ہے ان خیالات کے مطابق ادب سیاست کے مترادف قرار پاتا ہے، جو قطعاً نادرست ہے۔ ادب سیاست نہیں ہے، بالکل اسی طرح جس طرح یہ معاشرت، تہذیب یا مذہب نہیں ہے۔ ادب ادب ہے اور دیگر شعبہ ہائے فکر یعنی سیاست، معاشرت، تہذیب اور مذہب کی طرح ایک الگ، منفرد اور مخصوص شعبہ فکر ہے، اور اپنے اصولوں اور قوانین کو خود وضع کرتا ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب زندگی سے قطعی طور پر کوئی الگ ذہنی عمل ہے یا دیگر شعبوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں، واقعہ یہ ہے کہ ادب زندگی سے اور اسکے مختلف شعبوں سے مربوط و منسلک ہے، لیکن اپنی اصلیت و ماہیت اور تفاعل کی رو سے یہ انفرادیت اور خود مختاریت کا حامل ہے، یہ ایک پراسرار اور آزاد تخلیقی عمل کے تحت خلق ہوتا ہے اور فنکار کی شخصیت کی تمام تر توانائیوں کا جوہر پیش کرتا ہے، شاعر کے لئے یہ ضروری قرار دینا کہ وہ ایک سماجی یا سیاسی کارکن کی طرح عوامی جدوجہد میں شریک ہو، اس کے اصلی منصب کے منافی ہے، شاعر سے محض سیاسی یا سماجی نظریات سے وابستگی کے باوجود یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ ان کے حصول کے لئے عملی جدوجہد میں بھی شریک ہو، تخلیق کا کام سراسر ذہنی عمل ہے، ہو سکتا ہے کہ بعض شعراء اپنے پیشہ ورانہ، سیاسی یا ملکی مقاصد کی تکمیل کے لئے عملی طور پر جنگ میں بھی شرکت کریں، جیسا کہ TRENCH POETS نے کیا تھا، یا اردو میں راشد یافعی نے فوج کی ملازمت اختیار کی تھی، لیکن اسی سے ان کے شعری اور تخلیقی منصب اور کارگزاری پر کوئی اثر مرتب نہیں ہوتا، بالکل اسی طرح جس طرح علامہ اقبال موجودہ صدی میں حرکت و عمل

کے سب سے بڑے نقیب بننے کے باوجود عملاً خانہ نشیں ہو کر لوگوں سے بالمشافہ گفتگو کرتے ہی میں دلچسپی لیتے تھے،

شاعری زندگی کو بہتر بنانے کا آلہ بھی نہیں جیسا کہ ڈاکٹر عبدالعلیم نے زور دے کر کہا ہے اور جو مارکسی تنقید کی رو سے شاعری کا لازمہ ہے، یہ شاعری کے افادی پہلو کو اجاگر کرنے کا نظریہ ہے جو تخلیقی عمل سے کوئی مطالبہ نہیں رکھتا، سب سے پہلے قدیم یونان میں افلاطون نے شاعر کو اس کے غیر افادی کردار کی بنا پر ریاست بدر کیا تھا، اُسے وکیل، ڈاکٹر یا سماجی مصلح کی طرح شاعر سماج کیلئے کوئی فائدہ مند رکن نظر نہیں آیا، ترقی پسند نقادوں کو بھی اگر کسی شاعری میں سماج کی بہتری کے امکانات نظر نہ آئیں، تو وہ اسکی قدر و قیمت کے منکر ہی نہیں ہوتے، بلکہ اسے زوال پسند یا رجعت پسند قرار دینے میں بھی تامل نہیں کرتے، اس نوع کی تنقید کہاں تک من کے ساتھ انصاف کر سکی ہے، شاعر زندگی یا سماج کو بہتر بنانے کے لئے گرجتا ہے، وہ زندگی کی گہری حقیقتوں کی بصیرت عطا کرتا ہے، عام لوگ ایک کاروباری، عمومی، روایتی اور مصنوعی زندگی گزارتے ہوئے اس نظر اور ادراک سے محروم ہو جاتے ہیں جو ایک تخلیقی فنکار کو ودیعت ہوتی ہے، اور وہ اپنی شاعری کے ذریعے اس نظر اور ادراک کو عام کرتا ہے، اقبال نے اسے "نور بصیرت" سے موسوم کیا ہے، شاعر لوگوں کے دماغوں کو اسی نور بصیرت سے منور کرتا ہے، اُس کا کام سماج کے دیگر کارکنوں مثلاً ڈاکٹر، وکیل، موچی اور انجینئر وغیرہ کے نفع بخش یا افادی کام سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اپنا جواز اور اہمیت رکھتا ہے، سماجی سطح پر دیکھیے تو شاعر کسی سماجی مسئلے مثلاً طبقاتی نظام کی پیدا کردہ خرابیوں کا علاج تجویز نہیں کرتا، ہاں، وہ اپنی تخلیقات سے ان خرابیوں کا شعور عام ضرور کرتا ہے، رہا یہ نظریہ کہ ادب زندگی کا آئینہ دار ہے، جیسا کہ ممتاز حسین نے کہا ہے تو یہ بنیادی طور پر اُسی افلاطونی نظریہ کا اعادہ ہے کہ شاعری زندگی کی نقل ہے، اور جس کا استرداد ارسطو نے یہ کہہ کر کیا تھا کہ یہ زندگی کی نقل نہیں بلکہ زندگی کی تخیلی طور پر نئی تشکیل ہے، موجودہ صدی میں نفسیات کی مدد سے فن کے محرکات اور اسکی ماہیت کی تفہیم کے لئے کچھ آسانیاں پیدا ہوئی ہیں، اب یہ بات قطعی غیر متعلقہ ہو کر رہ گئی ہے کہ شاعری زندگی کے حالات و واقعات کی آئینہ داری

کا کام کرتی ہے اگر ایسا ہوتا تو یہ اپنی تخلیقی حیثیت کو کالعدم کر کے محض نقالی رہ جاتی۔ اور قاری کے علم و بصیرت میں کوئی اضافہ نہ کر پاتی 'شاعری زندگی کا عرفان عطا کرتی ہے' اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ شاعر زندگی کی تمام تر پیچیدگیوں، تضادوں، تلخیوں اور لطافتوں سے متصادم ہو کر ان کے تہہ بہ تہہ اثرات کو اپنے لہو میں تحلیل کرتا ہے اور پھر قوتِ تخیل، حیات و وجدان اور لسانی اظہار کی بدولت ان تحلیل شدہ اثرات کی ہستی تشکیل کرتا ہے، ایسا کرتے ہوئے اسکی داخلی شخصیت معاصر زندگی کے ساتھ ساتھ قدیم ترین زندگی کے واقعات و اثرات پر محیط ہو جاتی ہے، اور سب کچھ لازم ہو جاتی ہے، میکھتہ کی دنیا میں جو خوفِ زندہ پراسرار، خون آلود، شک آمیز، مضطرب، تاریک اور مافوق الفطری زندگی کے پیکر ابھرتے ہیں، وہ سراسر تخیل ہیں، اور حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، اس طرح میر اور غالب کی شاعری زندگی کی آئینہ داری نہیں کرتی، وہ ایک نئی استعجاب انگیز زندگی کی تخلیق کرتی ہے۔ اختر حسین رائے پوری کو اردو میں مارکسی نظریہ نقد کو پہلی بار تعارف کرانے کا سہرا ہے، ۱۹۳۵ء میں ان کا ایک مضمون "ادب اور زندگی" رسالہ اردو میں شائع ہوا، یہ مارکسی نقطہ نظر کے تحت لکھا گیا ہے، اختر حسین رائے پوری نے اردو ادب کو جانچنے کے لئے مارکسی اصولوں کو پیش نظر رکھا ہے، لیکن ایسا کرتے ہوئے یک رخ پن سے کام لیا ہے، اردو کے قدیم ادبی سرمائے کا جائزہ لیتے ہوئے انہوں نے جہالت کی حد تک لاعلمی اور انتہا پسندی کا مظاہرہ کیا ہے؛

"ان کے جذبات کتنے اچھے اور بے حقیقت تھے، اس کا اندازہ لگانے

کے لئے چشمِ عبرت کی ضرورت ہے۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں:

"پلاسی کی لڑائی کتنا بڑا قومی سانحہ ہے، پانی پت کی تیسری لڑائی ہندو قوم کیلئے

پیامِ موت تھی، ٹیپو سلطان کی شکست مسلمانوں اور ہندوستانیوں

کے تزلزل کا اعلان تھا، اور ان سب سے اہم ۱۸۵۷ء کا سانحہ تو ہندوستانی

سماج کی بربادی کا پیش خیمہ تھا، کتنے شاعروں نے ان خونچکاں واقعات

کو نظم کیا؟

اختر حسین رائے پوری کا اردو کے کلاسیکی شعراء کے 'جن میں دلی' میر میر درد، سودا، میر سوز، انشا، آتش، مصطفیٰ اور غالب وغیرہ شامل ہیں، جذبات کو 'اوپر اور بے حقیقت' قرار دینا ان کی لاعلمی کا غماز ہے، مزید ان کا یہ کہنا کہ ان شعرا میں سے کسی نے تاریخ کے خونچکاں واقعات کو نظم نہیں کیا ہے، شعری عمل سے ان کی عدم واقفیت کو ظاہر کرنا ہے، شاعر تاریخی یا سیاسی واقعات سے متاثر ضرور ہوتا ہے، لیکن وہ ان کو نظم نہیں کرتا، اگر وہ چکبست یا جوش کی طرح ایسا کرتا ہے، تو شاعر نہیں بلکہ ناطم ہو کے رہ جاتا ہے، شاعر اپنے رد عمل کو شخصیت کے ترکیبی عناصر سے آمیز کر کے ایک ایسے تجربے کی تجسیم کرتا ہے، جس کا ان واقعات سے کوئی راست یا قابل شناخت رشتہ باقی نہیں رہ جاتا، غالب نے ۱۸۵۷ء کے واقعے پر سوائے ایک آدھ قطعے کے، کوئی نظم یا شعر نہیں لکھا، یہ ضرور ہے کہ ان کی شاعری میں پہنچنے والے ہزار گونہ احساسِ غم کو اس واقعے سے لا تعلق قرار نہیں دیا جاسکتا،

ڈاکٹر عبدالعلیم نے مارکسی نظریہ تنقید کو مشہور کرنے میں نمایاں رول ادا کیا ہے، انہوں نے اپنے تنقیدی مضمون بعنوان "ادبی تنقید کے بنیادی اصول (نیا ادب ۱۹۴۱ء) میں ادب کے افادی کردار پر زور دیا ہے، وہ حسن کی مشابہت یا تصویریت کے قائل نہیں، ان کے نزدیک "حسن کے لئے لازمی ہے کہ وہ افادہ میں تبدیل ہو سکے، اور وہی چیز زیادہ حسین ہے جو زیادہ مفید بھی ہو، حسن اور ادب کے بارے میں اس سخت گیر اور یک طرفہ رویے سے وہ اپنے تنقیدی نظریے میں معقولیت اور توازن پیدا نہ کر سکے، یہی وجہ ہے کہ وہ کلاسیکی ادب کی صحیح پرکھ سے محروم رہے، خلیل الرحمان خلیلی لکھتے ہیں:

"اردو کی قدیم شاعری کو تمام تر جاگیر دارانہ تہذیب کے انحطاط کی علامت اور غزل کو سائنسی تمدن کی علامت سمجھ کر کوڑا کرکٹ میں پھینک دینے

کی جوئے ترقی پسندی میں بڑھی اسکو ڈاکٹر عبد العظیم کے بعض خیالات
سے یقیناً تقویت ملی۔

ڈاکٹر عبد العظیم نے بعد میں بعض انتہا پسند خیالات سے اپنے بعض دیگر معاصرین کی مانند 'نظر ثانی'
کی اپنے مقالے "مارکسی تنقید" میں لکھتے ہیں:

"آرٹ کی خالص معاشی توجہ اور تعبیر سے ہمیشہ احتراز کرنا چاہیے"

"مارکسزم کی رو سے اچھا آرٹ وہ ہے جو صداقت کے ساتھ حقیقت

کی عکاسی کرے اور جس میں مثبت طریقے پر جمالیاتی عنصر موجود ہو۔"

"مارکسزم یہ نہیں کہتا کہ رومانیت کو سراسر رد کرنا چاہیے"

لیکن ان کے خیالات ان کے بنیادی نظریے میں کسی تبدیلی کو ظاہر نہیں کرتے انہوں نے

ان کو نظری حدود تک ہی محدود رکھا اور عملی تنقید کو ان کی ہوا لگنے نہیں دی ہے

مارکسی نقادوں میں البتہ سید ممتاز حسین وسعت مطالعہ استدلالی قوت اور طبع رسا کی

بدولت اپنی قوت اور انفرادیت کا اسلحہ دلاتے ہیں

ممتاز حسین ناقد کے لئے "ادبی ذوق"، "ادبی مطالعہ" یا تخلیقی جوہر ہی کافی نہیں سمجھتے وہ اس

کے لئے "اپنے عصر" اپنی سوسائٹی کی اقتصادی سیاسی جدوجہد اور علوم متداولہ سے باخبر ہونے کو

ضروری سمجھتے ہیں انہوں نے ادب کی ماہیت اس کے جمالیاتی احساس سماجی معنویت تبدیلیاتی

انداز معنی و صوت جیسے بنیادی مسائل پر اظہار خیال کیا ہے یہ ضرور ہے کہ ان مسائل یا اس نوع

کے دیگر مسائل پر غور و فکر کرتے ہوئے وہ مادہ کسی اصولوں کو نظر انداز نہیں کرتے ان کا خیال ہے کہ

"ہم ادبی مسائل کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے جب تک کہ ہم اسکی سماجی بنیاد پیداواری طاقتوں

اور پیداواری رشتوں کے تضاد اور کشمکش کو نہ سمجھائیں" وہ آرٹ کی ہمنوائی کرتے ہوئے اعلان

کرتے ہیں "ادب کی تنقید ادبی تنقید ہوتے ہوئے بھی زندگی کی تنقید ہو جاتی ہے۔"

تاہم ان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے معاصرین کی مانند ادعائیت سے کام لینے کے بجائے وسعت نگاہ سے کام لیتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے وہ مارکسی نظریے کے مؤسسین کی پرواہ کئے بغیر اپنے طور پر سوچے گئے خیالات کا اظہار کرتے ہیں، اس ضمن میں ان کے مقالے "ماضی کے ادب عالیہ سے متعلق" کا حوالہ دیا جاسکتا ہے، انہیں اس بات کا احساس ہے کہ ان کے اکثر معاصرین مارکسی تنقید کو میکائی طور پر برہنہ کرتے ہیں، وہ خود مارکسزم کے علمبردار ہیں، لیکن اسے "میکائی علم" بنانے کے روادار نہیں، لکھتے ہیں:

"مارکسی تنقید اقتصادی بنیاد کی اولیت اور طبقاتی جنگ کی بنیاد پر ادبی جاچ کا بہترین آلہ ہے، لیکن جب اس آئے کو باقاعدہ تمام حالات اور علوم کا جائزہ لئے بغیر میکائی طور سے استعمال کیا جاتا ہے، تو یہی آلہ دشمنی اور جہالت کا حربہ بھی بن جاتا ہے۔"

ممتاز حسین خیال اور فارم کے رشتہ باہم پر بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ "ہم ہر صورت میں خیال کو فارم پر مقدم سمجھیں، اور اسے کبھی نہ بھلا لیں کہ شعروادب کی اصلی روح اس کا خیال ہے، ظاہر ہے ادب کو خیال اور فارم کے خانوں میں تقسیم کرنے اور پھر خیال کو فارم پر فوقیت دینے کا یہ نظریہ دیگر تمام مارکسی نقادوں کا مشترکہ نظریہ ہے، لیکن ممتاز حسین، سجاد ظہیر کی طرح خیال کے ساتھ ساتھ (بلکہ خیال کی تقدیم کو تسلیم کرتے ہوئے) "ہئیت" جمالیاتی جذبے، تخیل کی صورت افزائی، جذبات کی دنیا، زبان، کے صن اور موسیقی کو بھی اہمیت دیتے ہیں، وہ یہاں تک کہتے ہیں "جن کا یہ خیال

ہے کہ مارکسی تنقید میں ان چیزوں کو کم اہمیت دی جاتی ہے، انہیں مغالطہ ہوا ہے، کیونکہ اگر ادب سے اس کا فارم جدا کر دیا جائے گا تو وہ ادب کیونکر رہے گا۔ وہ مواد اور فارم کے ناگزیر ربط کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں، "فارم کسی بھی ذہنی تخلیق کا وہ پیکر ہے جو مواد کی اندرونی ضرورت سے متعین ہوتا ہے" اور اپنے سابقہ خیال یعنی فارم پر خیال کے تقدم کے تصور کی تسخیر کرتے ہیں، آگے ہلکر وہ اسی خیال کا اعادہ کرتے ہوئے آرٹ کی ماہیت کے بارے میں ایک پتے کی بات کہہ جاتے ہیں، "اس لئے اس کا فارم ادبی مواد کی اندرونی ضرورت یا منطق سے متعین ہوتا ہے نہ کہ خارج کی ضرورتوں سے، یہی وہ مقام ہے جہاں آرٹ کی دنیا خارجی حقیقت کی دنیا سے جداگانہ نظر آتی ہے۔"

ممتاز حسین نے بعض اور جگہوں پر تنقیدی نقطہ نظر سے کام کی باتیں کی ہیں مثلاً وہ مقابل کے کلام کے حوالے سے ناظم اور شاعر کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ایک طرف انکی غزلیں اور نظمیں جن میں خود ان کے اپنے خیالات، تاثرات کافی رد و قبول کے بعد ان کی شخصیت کا حصہ بن کر ابھرے ہیں، دوسری طرف ایسی مشنویاں اور غزلیں اور نظمیں ہیں، جہاں وہ مبلغ کی حیثیت سے بول رہے ہیں، ناظم اور شاعر کا فرق ایک ہی شاعر کے یہاں موجود ہے" ۱۔

ممتاز حسین ماضی کی صحت مند روایات کا احترام کرتے ہیں:

"ماضی کی صحت مند روایات سے اس حد تک بغاوت کرنا کہ شعور

نہ ہی سننے ہو جائے، اپنی کمزوری کا اعلان کرنا ہے" ۲۔

وہ خیال اور احساس کے باہمی رشتے پر زور دیتے ہیں:

"جس طرح ہم روح کو قالب سے جدا کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں کیونکہ

روح قالب میں باہر سے داخل نہیں کی جاتی بلکہ نامیہ اور زندہ قالب

کی ایک صفت ہے، اسی طرح شاعری میں ہم احساسات کو خیال سے
علاحدہ کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں۔

اسی میں شک نہیں کہ ممتاز حسین، جیسا کہ مولہ بالا اقتباسات سے بھی مترشح ہوتا ہے، کہ متعلقہ
ادبی مسائل سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور انہوں نے مارکسی نقطہ نظر سے ان کو حل کرنے کی نمنصانہ کوشش
کی ہیں تاہم یہ واقعہ ہے کہ وہ بھی بنیادی طور پر بعض امور میں اپنی نکتہ رسی اور علم و آگہی کے باوجود ان
ہی طے کردہ اصولوں اور ضابطوں کے امیر ہو کر رہ جاتے ہیں، جو ان کے معاصرین کے طوق گلو بن
چکے ہیں، مثال کے طور پر وہ میراجی کی شاعری کو اپنے تنقیدی فارمولے کے مطابق نہ پا کر ایسا انداز
اختیار کرتے ہیں :

”جب اسے (شاعری) اپنی خاص صورت پرستی اور بے جان کیفیت
کا احساس ہوا، تو اس نے واسطے لاشعور اور دھندلکے میں قدم رکھ کر سفر
شروع کیا، اس نے سرمایہ دارانہ نظام کے تضاد سے گریز کرنے کی کوشش
کی اور جس حد تک یہ زندگی کے مسائل سے گریز کرتی رہی، یہ ذہنی
انتشار اور غیر ہم آہنگی کو بھی جنم دیتی رہی، ذہنی انتشار اور غیر جذباتی اظہار
کے لئے اس نے ایسی صورتیں بھی گڑھیں، جو جذباتی تنظیم کو متزلزل تو کر سکتی
ہیں، لیکن نئی قدروں سے ہم آہنگ کرنے کا امکان نہیں رکھتی ہیں،
اس قسم کی شاعری ہماری زبان میں بھی ملتی ہے، لیکن وہ بہت تھوڑی
سی ہے، اس کا اظہار میراجی اور اس قسم کے دوسرے شعرا کی بلیک ورس
میں ہوا ہے“ (صورت و معنی)

ممتاز حسین مارکسی نظریہ تنقید کو جامعیت سے پیش کرتے ہیں، مگر ان کی سب سے
بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ صرف اسی نظریے کو صرف آخر مانتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ رچرڈس

علا تنقید کے چند بنیادی مسائل

اور ایلیٹ کے نظریات نقد کی کلی تفہیم سے صرف نظر کر کے ان کی ہستی اور تجزیاتی تنقید کی تنقیص کرتے ہیں وہ چرچوں سے اس لئے فضا ہیں کیونکہ انہوں نے شاعری میں سائنٹفک بیانات کے بجائے "جھوٹے بیانات" پر زور دیا ہے، اسی طرح وہ ایلیٹ کے شعور و روایت کو غلط رنگ میں پیش کر کے اسے "مردہ پروری" سے تعبیر کرتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ "مقابلے اور دباؤ کی آڑ میں جس طرح وہ ماضی پرستی اور مردہ پروری کی تلقین کرتے ہیں، وہ ان کے لئے قابل قبول نہیں، ڈاکٹر احسن فاروقی نے مارکسی نقادوں کے بارے میں لکھا ہے، "اس نظریے کے ماننے والے اس قدر غلو کرتے ہیں کہ جو شخص اس نظریے کے خلاف ہو اسکو ادیب ہی نہیں مانتے، ممتاز حسین پر بھی یہ بات صادق آتی ہے،

ترقی پسند نقادوں میں سردار جعفری بلاشبہ باذوق، صاحب نظر اور سلیم الطبع نقاد ہیں، ان کی یہ خصوصیت بہت اہم ہے کہ انہوں نے مارکسی اصولوں کی پاسداری کرتے ہوئے اور ترقی پسندی کی زوال آمادگی کے زمانے میں بھی مارکسیت کی بحالی اور استحکام کے لئے ادبی بنیادیں فراہم کرنے کی کوششیں کیں، لیکن اسے اپنے ذوقِ جمال پر قابض نہیں ہونے دیا، اس لحاظ سے مارکسی نقادوں میں ان کی اہمیت اور انفرادیت قائم ہو جاتی ہے، بیشتر دوسرے معاصر نقادوں نے اپنی ذہنی اور جمالیاتی شخصیت کے تقاضوں کو پس پشت ڈال کر میکا کی طریقے سے مارکسیت کی طرف داری کی ہے، سردار جعفری نے بہت حد تک اپنے فکر و نظر کی صداقت کو نظریے کی بھینٹ چڑھنے نہ دیا، اور نہ ہی قدیم و جدید ادب پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے، تنگ نظری، یک رخ پن یا تعصب سے کام لیا، انہوں نے بعض امور میں اپنے رفقاء کے خیالات سے بھی اختلاف کیا، مثلاً وہ شروع سے اقبال کی عظمت کے قائل رہے، اسی طرح انہوں نے کاڈویل کی مانند نظریاتِ شعری کے بارے میں محتاط رہنے کا مشورہ دیا ہے، مارکسی تنقید میں ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے مارکسی اصولوں کو اپنے ادبی شعور سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے، چنانچہ انہوں نے میر غالب اور اقبال کے تئیں اپنے حدود کے اندر رہ کر ایک متوازن اور سلجھا ہوا رویہ قائم کیا ہے، میر کے غم کے

بارے میں لکھتے ہیں :

”لیکن یہ غم‘ غم ذات نہیں‘ غم کائنات نہیں‘ یہ اپنے دل کی اندرونی
فضا میں محدود ایک فرد کی شکست نہیں ہے‘ بلکہ ایک پوری دنیا‘
ایک پورے عہد کی شکست ہے‘ جسکو اس فرد نے اپنی ذات میں
سمیٹ لیا ہے۔“

سردار جعفری نے اقبال کا مارکسی نقطہ نظر سے گہرا مطالعہ کیا ہے‘ وہ اقبال کی شاعری کو ایک نئے
دور کی شاعری قرار دیتے ہیں :

”وہ ایک نئے دور کی شاعری ہے‘ نئی آوازوں اور تمناؤں سے بھرپور
پرامید اور حوصلہ افزا‘ متحرک مترنم اور رقصاں۔“

اور پھر ان کی حب الوطنی‘ فلسفہ خودی‘ انقلاب پسندی‘ ماضی پرستی‘ مذہبی احیاء انفرادیت
پرستی نظریہ ادب اور تصور انسان کی مادی اور معاشرتی تشریح و تعبیر کرنے کی پُر خلوص سعی
کی ہے‘ انہوں نے غزل کے بارے میں ایک بیخ بابت کہی ہے ”بانگ درا کی غزلوں کا لہجہ
زیادہ سے زیادہ شاعرانہ ہے“ لیکن ہاں جبریل کی غزلوں کا لہجہ پیغمبرانہ ہے۔“

یہ ضرور ہے کہ سردار جعفری کی ذہنی پرواز مارکیست سے مشروط و محدود ہو جاتی ہے
اور وہ اپنے طبعی ذوق‘ وسیع مطالعہ اور وسعت نظر کا خاطر خواہ اور آزادانہ استعمال کرنے سے معذور
ہو جاتے ہیں‘ ذیل کے اقتباسات ملاحظہ کیجئے‘ ان سے ان کے شعور نقد کی حد بندیاں ظاہر ہوتی ہیں :

ہر دور کا عظیم ادب وہی ہے جس میں عوامی سچائی اور عوامی قدریں ہیں

احساس حسن اور ذوق جمال شعور کی ایک قسم ہے‘ جو زماں و مکان کے قیود سے آزاد نہیں

ہے‘ کیونکہ اس کا تصور تاریخی اور سماجی ہے‘

موضوع پہلے بدلتا ہے‘ ہیئت بعد میں بدلتی ہے‘ اس اعتبار سے موضوع کو ہیئت پر اولیت حاصل ہے

چنانچہ متذکرہ بالا اصولوں یعنی عظیم ادب کو صرف عوامی سچائی سے مشروط کرنا 'ذوق جمل کو زمان و مکان کا تلافی قرار دینا اور موضوع کو ہیئت پر فائق گردانا' انکی نظریاتی طرفداری کا غماز ہے 'یہ نظریاتی جھگڑا انکی ذہنی الجھن کا باعث بنتا ہے۔

اور وہ بعض پسندیدہ اور مسلمہ ادیبوں کے یہاں تضاد "یا رجعت پسندی" کی نشاندہی کرنے پر مجبور ہوتے ہیں 'چنانچہ اقبال کے یہاں انہیں تضاد نظر آتا ہے 'اور ان کے نزدیک "وہ اپنے عہد کے المجاہدوں سے آزار نہ ہوسکا"

فانی اور اصغر کو وہ درخور اعتنا نہیں سمجھتے:

"فانی اور اصغر کا ذکر میں اس لئے نہیں کروں گا کہ ایک نے اپنی شاعری کو قنوطیت کا گھن لگا دیا اور دوسرے کا تصوف بے وقت کی راگنی تھا۔" ۱

اسی رویے کے تحت سخن فہمی کو بالائے طاق رکھ کر نظرے سے وفاداری کرتے ہوئے کھلے لفظوں میں انہوں نے حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ ادیبوں اور شاعروں جنکی ادبی اہمیت مسلم ہے کی مذمت کی ہے:

"یہ ہیئت پرست، ابہام پرست اور جنس پرست ادیب تھے جن کے مشہور نمائندے میراجی، یوسف ظفر، ممتاز مفتی اور وحید مراد تھے" ۲

متذکرہ بالا نقادوں کے علاوہ اختر انصاری اور عزیز احمد نے بھی مارکسی نظریہ تنقید کے اصولوں کے تحت ادب کو جانپنے کی کوششیں کی ہیں اور دونوں نقادوں نے بہت حد تک متوازن خیالات کا اظہار کیا ہے 'اختر انصاری لکھتے ہیں:

"کامیاب مقصدی ادب وہی ہے جو مقصدی ہونے کے باوجود اصول

جمالیات کی پیروی کرتے ہوئے فن کے اعلیٰ معیار پر پورا اترے"

وہ ادیب کے جذباتی، جمالی اور تخیلی تجربات کا اظہار ہو۔^۱
 عزیز احمد ادب میں روایت اور بغاوت کے مسئلے پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:
 ”قوت تخلیق نہ روایت کی غلامی کرتی ہے، اور نہ ایجاد کی، اس کا سب
 سے بڑا امتیاز اسکی انفرادی خصوصیت ہے۔“^۲

تاہم ان نقادوں نے کئی جگہوں پر نکتہ شناسی کا مظاہرہ کرنے کے باوجود اپنے ذہن و فکر کو نظریاتی
 حد بندیوں کا شکار ہونے دیا ہے،

بہر کیف، اس میں شبہ نہیں کہ اردو میں مارکسی تنقید نگار مجموعی طور پر انتہا پسندی، جانبداری
 اور تعصب کے شکار ہے، یہ ضرور ہے کہ مغربی نقادوں نے بھی مارکسیت کے زیر اثر تنقیدی
 رویوں کی جانبداری اور یک رخ پن کا ثبوت دیا ہے، مثلاً کاڈویل نے رومانی شعراء ورڈس ور تھ،
 شیپلے اور کیٹس کو ”بورژوا“ شعراء قرار دے کر ان کو آزادی اور انقلابیت کے صحیح مفہوم کو گرفت میں
 لینے کے نااہل ٹھہرایا ہے، اس کا خیال ہے کہ بورژوا شاعر انقلاب اسی لئے چاہتا ہے تاکہ اپنی
 بورژوائیت کو مستحکم کرے، وہ ان کو ”MIRROR REVOLUTIONARIES“ کی اصطلاح سے
 موسوم کرتا ہے:

“THEY ATTEMPT TO REACH AN OBJECT IN A MIRROR,
 ONLY TO MOVE FARTHER AWAY FROM THE REAL
 OBJECT. AND WHAT CAN THAT OBJECT BE BUT
 THE COMMON OBJECT OF MAN AS PRODUCER
 AND AS POET — FREEDOM? THE PROGNANCY OF
 THEIR TRAGEDY AND PESSIMISM DESIRES ITS
 BITE FROM THIS PERPETUAL RECESSION OF THE
 DESIRED OBJECT AS THEY ADVANCED TO GRASP IT.
 LA BELLE DAME SANS MEUCE” HAS THEM ALL IN
 TRALL. THE WAKE UP ON THE COLD HILL-
 SIDE”.

وہ ورڈس ور تھ کو ”قنوطی“ اور کیٹس کو ”روز کی مفلس، کھردری اور اصلی دنیا سے فرار کر کے

رومان حسن اور حیاتی زندگی کی دنیا میں فرار کرنے والا قرار دیتا ہے، وہ کیٹس کی نظم *LA BELLE* کی مضمونہ بند تعبیر کر کے اس کی علامتی معنویت کی تحدید کرتا ہے، حقیقت یہ ہے کہ کاڈریل کے رومانی شعراء کے بارے میں متذکرہ بالا ارشادات اُن کے شعری رویوں سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، یہ واقعہ ہے کہ رومانی شعراء رومانی مسلک کے حامی ہونے کے باوجود اچھے شاعر تھے، وہ آزادی یا انقلابیت کے نقیب یا مبلغ نہ ہی، داخلی محسوسات کے ترجمان تو تھے، شبلی تو خیر ایک بڑا داخلی انقلاب بھی تھا، رومانی شعراء نے بالعموم زندگی اور عہد کی سنگین حقیقتوں کا سامنا کر کے خواب، آرزو، ہم پسندی، حسن اور نفگی کے تخیلی جہانوں کی تخلیق کی، اُن کے یہاں احساس غم بھی رومانی اندازگی میں ڈھل جاتا ہے، اور چونکہ وہ تخلیقی عمل کے تحت اپنے خوابوں کی لسانی تخلیق کرتے ہیں، اس لیے اُن کا شعری استناد قائم ہو جاتا ہے، ظاہر ہے ورڈس ورثہ کو قنوطی یا کیٹس کو فرار پسند کہنا درست نہیں، اردو کے مارکسی نقاد اسی ادب کو قبولیت کی سند عطا کرتے ہیں۔ جو مارکسی مینوفسٹو کے مطابق ضبط تحریر میں لایا گیا ہو، اس طرح سے ان ادبوں کی نگارشات (خواہ وہ ادبی تقاضوں کو پورا کرتی ہوں یا نہیں) کی مبالغہ آمیز تعریفیں کی جاتی ہیں، جو مارکسی نظریے کی تبلیغ کرتی ہیں، ان کے علی الرغم جو شعراء نظریاتی وابستگی کے بجائے ذہنی آزادی میں ایمان رکھتے ہوں، ان کو قابل اعتنا نہیں سمجھا جاتا، (خواہ اسے حد درجہ ادبی پیرائے میں پیش کیوں نہ کیا گیا ہو) اسے ترقی پسندی سے ہی کیا منصب ادب سے بھی بے دخل کیا جاتا ہے، میراجی کی مثال سامنے کی ہے، مارکسی نقادوں نے فی الجملہ ان کی شعری حیثیت سے انکار کیا اور یہ سلسلہ برابر جاری رہا، یہاں تک کہ خود مارکسی نقادوں کے رہنما احتشام حسین کو اس منصوبہ بند تنقیدی رویے کی عدم معنویت کا احساس ہوا، اور انہوں نے لکھا "اردو میں پیر رحمان دس بارہ سال پہلے اس الزام سے شروع ہوا تھا کہ کچھ نقاد کسی خاص گروہ سے تعلق رکھنے کی وجہ سے صرف اسی گروہ کے لوگوں کی تعریف کرتے تھے، اور بدینہتی سے دوسروں کو نظر انداز کر کے دفن کر دینا چاہتے ہیں"۔

لیکن دلچسپ امر یہ ہے کہ اس حقیقت کا احصال کرنے کے باوجود ان کا رویہ دیگر مارکسی نقادوں کی طرح غیر متقلب رہا، یوں بھی مارکسی نقادوں نے ہمیشہ سچی شاعری کو پس پشت ڈال کر اس کلام منقوم پر ہی اپنی توجہ مبذول کی ہے، جس میں ان کے پسندیدہ خیالات کا بیان یا صدائے بازگشت ہو، یہی وجہ ہے کہ اقبال ترقی پسندوں کے لئے ناقابل قبول ٹھہرے، اختر حسین رائے پوری اور مجنوں کو ان کے یہاں فاشیزم نظر آیا، اختر حسین رائے پوری لکھتے ہیں:

”اقبال کا فلسفہ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنس اور مشینی صنعت سے منہ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہیے، جسکی تدوین مومنوں کے ہاتھ ہوگی، یہ نظام قائم کرنے کے لئے شاہین کی مثال پر عمل کرنا ہوگا، یعنی بوقت ضرورت جمہور سے کام لینا ہوگا، ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت و حرفت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام پر ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری فاشیزم کے بنیادی عناصر بدرہی ہیں۔“

اختر حسین رائے پوری کا مطالعہ اقبال ناقص ہے، اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اقبال کو سائنس اور صنعت و حرفت کا مخالف قرار دیتے ہیں، حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ اقبال سائنس کے مخالف نہیں بلکہ اس کے غلط استعمال کے معترض ہیں، وہ سائنسی برکتوں کے مداح ہیں۔ اقبال ناشنای کا دوسرا ثبوت یہ ہے کہ وہ اقبال کو فاشیزم کا حامی قرار دیتے ہیں، جب کہ وہ انسانی قدروں کے عظیم علمبردار ہیں، مجنوں بھی اقبال کے یہاں فاشیت کی نشاندہی کرنے کی غلطی کا ارتکاب کرتے ہیں، لکھتے ہیں: ”آخری دور میں اقبال کی شاعری میں ایک اور میلان پیدا ہو گیا، جو حجازیت سے بھی زیادہ خطرناک ہے، اور جسکو ہم عقابیت کہیں گے، اور جو ایک قسم کی فاشیت ہے۔“ اشتام حسین کو ”اقبال کا فلسفہ رجائیت کہیں کہیں خطرناک حد تک خیالی معلوم ہوتا ہے“ اور سردار جعفری کو ان کی ”شاعری میں زندگی، بخش رجحانات زہریلے رجحانات کے ساتھ پیوست

نظر آتے ہیں

اقبال کے بارے میں ایسے انتہا پسندانہ اور غیر حقیقت پسندانہ بیانات نقادوں کی وقت نظر اور شعر شناسی کی صلاحیت کے فقدان کو ظاہر تو کرتے ہی ہیں، ان کے نظریاتی کٹر پن، جسکی بنا پر وہ اقبال جیسے مسلمہ شاعر پر برتاؤ پڑھتے ہیں، کے غماز بھی ہیں، سردار جعفری نے بعد میں جب اقبال پر پھر لکھا، تو انہوں نے اقبال شناسی، جیسی کتاب لکھی، جو اقبال فہمی کے ضمن میں ان کے نقطہ نظر کی گہری تبدیلی اور اخلاقی جرأت پر دلالت کرتی ہے، اور جس سے اقبال کے بارے میں ان کے ماقبلی خیالات کی تردید ہو گئی ہے۔

ترقی پسندی کے دور ثانی میں، جو تقسیم کے بعد شروع ہوتا ہے، محمد حسن قمر رئیس، سید عقیل، اور شارب ردو لوی نے اشتراکی نظریات کے ساتھ اپنی ذہنی وابستگی کو استواری کے ساتھ قائم رکھا، وہ ان کے دفاع اور تحفظ کے لئے مسلسل طور پر خامہ فرسائی کرتے رہے، چونکہ ان کو دور اول کے نقادوں کی تنقیدی کارگزاریوں کا کسی حد تک معروضیت کے ساتھ مطالعہ کرنے کا موقع ملا، اس لئے ان کی ہمیشہ کوشش رہی کہ مارکسی نقطہ نظر کو زیادہ سے زیادہ نئے ادبی شعور سے ہم رشتہ کیا جائے، اگرچہ وہ ایسا نہ کر سکے، ۱۹۵۰ء کے آس پاس جدیدیت کا نیا رجحان نئے حالات کے تحت، اور ترقی پسندی کے خلاف ایک گہرے رد عمل کے طور پر تقویت پانے لگا، اس رجحان کے تحت ادبی ذہن کے لئے نظریاتی سخت گیریوں اور جھڑبڑیوں کے خلاف احتجاج ہونے لگا اور ادیب کی ذہنی نا وابستگی پر زور دیا جانے لگا، ترقی پسندی کو جدیدیت کا ریلا دیکھ کر تحفظ ذات کے مسئلے کا سامنا کرنا پڑا، چنانچہ مارچ ۱۹۵۲ء میں دہلی میں ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس منعقد ہوئی اور اس میں بدلتے حالات کے تناظر میں ترقی پسندی کی اصلاحیے نو کے لئے ایک نیا منشور منظور کیا گیا، اس کے بعد حیدرآباد میں ۱۹۵۶ء میں کل ہند اردو کانفرنس میں ترقی پسندی کے مسئلے پر بحث و مباحثہ ہوا، تحریک کے بانیوں میں سجاد ظہیر اور عبد العظیم نے وہاں یہ خیال ظاہر کیا کہ "بدلتے حالات میں انجمن کی ضرورت باقی نہیں رہی ہے" اور اب ایک

ایسے ادارے کی ضرورت ہے جس میں ہر مکتب خیال کے ادیب و شاعر جمع ہوں اس سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے کہ کٹر ترقی پسند نقاد بھی یہ محسوس کر چکے تھے کہ ترقی پسندی کے دن پورے ہو چکے تھے، ان کا اس بات پر زور دینا کہ اب ایک ایسے ادارے کی ضرورت ہے جس میں ہر مکتب خیال کے ادیب و شاعر جمع ہوں اس بات کا شاہد ہے کہ وہ ہوا کا رخ دیکھ چکے تھے۔

۱۹۵۰ کے بعد جدیدیت کا رجحان ایک نئی معنویت، تاثیر اور طاقت کے ساتھ ابھر رہا تھا اور نئی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کے لئے غیر معمولی جذب و کشش رکھتا تھا، اس کے سامنے ترقی پسند تحریک جس کا شیرازہ پہلے ہی بکھر چکا تھا اپنی منصوبہ بندی، مقبولیت اور ریاست گری کے باوجود، ماند پڑنے لگی، یہ تیزی سے تعطل کی شکار ہوتی گئی، نئی نسل کے باصلاحیت فنکار ترقی پسندی کے بجائے جدیدیت سے مکمل ذہنی اور فکری ہم آہنگی محسوس کرتے گئے، چنانچہ وہ مقصدیت، خارجیت، وضاحت اور خطابت کے غیر ادبی تصورات و اظہارات سے کنارہ کش ہو کر داخلیت، جمالیات اور ایجاز پسندی کو، اور ذہن و فکر کی آزادی کو قلب و نظر کی عبادت کا درجہ دینے لگے، نتیجے میں جدید ادبی تاریخ میں ۱۹۵۵ء سے ایک نئے ادبی اور تخلیقی دور کا آغاز ہوا، نئے فنکار بنیادی طور پر اپنی تخلیقی حیثیت کی شناخت کی جانب متوجہ ہوئے، اور اس کے موثر اظہار کے لئے زبان و بیان کے نادیدہ امکانات کی تلاش و یافت میں ہمہ تن مصروف ہوئے، تخلیقی سرگرمیوں کے اس دور میں تنقید بھی نمودار ہو کر نئی اُجھات کا احاطہ کرنے لگی، چنانچہ مروجہ نظریات کے ساتھ ساتھ لسانی، اسلوبیاتی اور ہیئت تنقید کے نئے نظریات سے استفادہ کرنے کے رجحانات تقویت پانے لگے، ادبی شعور کی اس تبدیلی اور وسعت پذیری کے مرحلے پر دور گزشتہ کے مارکسی نظریے کی تجدید کی کوششوں کا کوئی مثبت نتیجہ نہ نکلا، یعنی مختلف کانفرنسوں میں ریزولیشنوں کے منظور کئے جانے کے باوجود وہ ماضی کا حصہ بننے رہا، ترقی پسندوں کا حلقہ روز بروز سکڑتا گیا، بہت سے عقائد لوگ ترقی پسندی سے تائب

ہو کر جدیدیت سے منسلک ہو گئے، بزرگ نقادوں میں آل احمد سرور جدیدیت کا خیر مقدم کرنے میں پیش پیش رہے، انہوں نے علی گڑھ میں جدیدیت پر ایک کل ہند سیمینار منعقد کیا، اور اس میں پڑھے گئے مقالات کو جدیدیت کیا ہے کے عنوان سے کتابی صورت میں چھپوایا، شعراء میں فہیل الرحمان، عظمیٰ، عتیق حسنی اور بلران کو مل جدیدیت کی طرف راغب ہوئے، لیکن اس زمانے میں بھی چند نقاد اور افسانہ نگار جو تقسیم کے بعد کی نسل کی نمایندگی کرتے ہیں، ترقی پسندی سے پوری استقامت سے وابستہ رہے، نقادوں میں محمد حسن، قمر رئیس، سید عقیل، شارب ردو لوی اور رفیع ظفر خاص طور سے قابل ذکر ہیں، یہ نقاد مضبوطی سے اشتراکی نظریے کی حمایت کرتے رہے اور وفاداری بشرط استواری کے پابند رہے، اور اپنے پیش روؤں کے نظریات کی تبلیغ و تشریح کرتے رہے، لیکن ان کے متعدد مقالات نئے ذہن پر کوئی نقش ثبت کرنے میں کامیاب نہ ہوئے، اسکی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ مارکسی نظریے کے تحت لکھے جانے والے ادب کے ساتھ ہی اردو میں مارکسی تنقید کی عدم معنویت اور سطحیت کا احساس عام ہو رہا تھا، نئے ادب کی ماہیت، تفاعل اور مقصد کے بارے میں نئے ادبی نظریات سامنے آ رہے تھے، نئے فنکار ادب کو ریاست کا غلام بنانے پر رضامند نہ تھے، وہ ادب کی مکمل آزادی کے دعویدار تھے، وہ حقیقت نگاری، سماجی وابستگی، افادیت اور ترسیلیت کی غیر ضروری اصطلاحوں کے چکر میں پڑ کر تخلیق ادب کے عمل کو میکانیکیت کا امیر کرنے کے روادار نہ تھے، وہ پوری ایمانداری، آزادی اور خود مختاری سے اپنے داخلی تجربات کی لسانی تشکیل کر کے اپنی روح کی آسودگی اور بالیدگی کا ساماں کرنا چاہتے تھے مارکسی تنقید اردو میں ہی اپنے دن پورے نہ کر چکی تھی، بلکہ یورپ اور امریکہ میں بھی زوال بخنار ہو رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ یورپی ممالک میں اب مارکسی تنقید کو کوئی پوچھتا نہیں، رینے ولیک نے اپنے مضمون ”چھٹے دہے میں امریکی تنقید“ میں مروجہ نظریات نقد کا جائزہ لیتے ہوئے مارکسی تنقید کے خاتمے کا اشارہ کیا ہے وہ اپنے جائزے میں لکھتا ہے کہ ”مارکسی تنقید حیرت انگیز طور پر غائب ہو گئی ہے۔“

مارکسی تنقید کی تنزلی کا دوسرا اہم سبب یہ ہے کہ نئے مارکسی نقادوں میں کوئی بھی اپنے پیش رووں یعنی اشتام حسین، ممتاز حسین یا مجنوں کی ہمسری نہ کر پایا۔ ان کی حیثیت بولوں کی سی معلوم ہوتی ہے، اس لئے وہ دوسروں کو متاثر نہ کر سکے، ان میں کوئی ایسی آواز نہیں جو غیر معمولی گوبخ پیدا کرتی، ان کی آواز پر صدائے رفتہ کا ہی گماں ہوتا ہے، اسکی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے بزرگوں کی پیش کردہ آرا ہی کو دہراتے رہے، بزرگ مارکسی نقادوں کی کئی تحریروں میں کسی ادیب کے حوالے سے مختلف تاریخی اور معاشرتی عوامل کا جو معلوماتی جائزہ ملتا ہے، وہ ان کے تاریخی مطالعے کی گہرائی اور ساتھ ہی مارکسیت سے گہری وابستگی کو بھی ظاہر کرتا ہے، لیکن ان کے مقلدین کے یہاں ادب تو درکنار، تہذیب یا سماج کے حقائق کا علم و ادراک بھی واجب ملتا ہے، یعنی وہ کسی فنکار کے تاریخی یا معاشرتی عوامل کی وقت نظر، استدلالی قوت اور تجزیاتی مطالعے سے کام نہیں لیتے، وہ ادب کے حوالے سے کسی ادیب کے سماجی شعور کی نشاندہی نہیں کرتے، ساتھ ہی ان کے یہاں مارکسی نظریات سے وابستگی کسی لگن یا نظریاتی شیغلی کے بجائے مصداق کو ششی کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

ان نقادوں کے یہاں صرف ان باتوں کی تکرار ملتی ہے، جو پہلے ہی مارکسی تنقید کے پیش رووں نے ہمارے لئے ناقابل برداشت بنائی ہیں، تاہم محمد حسن اور قمر رئیس کے یہاں تحسین ادب میں بعض جمالیاتی عناصر کی کارفرمائی کا ذکر بھی ملتا ہے، لیکن وہ ایسا ادب کے جمالیاتی کردار کے کسی گہرے شعور کے نتیجے میں نہیں کرتے بلکہ مارکسی تنقید کو یک رُسنے پن کے الزام سے جو اس پر مسلسل وارد کیا جاتا رہا ہے، بچانے کے لئے مدافعتی جذبے کے تحت کرتے ہیں، وہ ادب کی جمالیاتی قدروں کا ذکر تو کرتے ہیں، مگر بالآخر ادب کی معاشی یا معاشرتی اصل ہی کی طرف لوٹتے ہیں، قمر رئیس "تنقیدی تناظر کے دیباچے میں کہتے ہیں :-

"میرے نزدیک ادب کا تنقیدی مطالعہ ادب کے تہذیبی اور عمرانی

تناظر میں ان بنیادی سچائیوں تک رسائی حاصل کرنا ہے، جو کسی بھی

عہد کے ادب کو دوسرے عہد کے ادب سے متمایز کرتی ہیں۔ اس لحاظ

سے تنقیدی تناظر تہذیبی اور عمرانی تناظر سے علاحدہ اپنا وجود نہیں رکھتا۔^۱

سید محمد عقیل جمالیات کی کارکردگی کے بارے میں لکھتے ہیں:

”ترقی پسند نقاد جمالیات‘ لفظی خوبیوں اور دوسری چیزوں کا احساس رکھتے

ہیں، ان سے متاثر ہوتے ہیں، لیکن یہ نہیں بھولتے کہ خود ان کا احساس

جمال مادی رشتوں اور رابطوں سے اثر پذیر ہوتا رہتا ہے۔“^۲

شادب رد و لوی اعلان کرتے ہیں کہ ادب کو سمجھنے کا جمالیاتی نقطہ نظر اپنی توانائی کھو چکا ہے!

”ادب کو خالص جمالیاتی قدروں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش ہمارے

یہاں قدیم زمانے سے چلی آرہی ہے، لیکن یہ انداز نظر عرصہ ہوا اپنی

توانائی کھو چکا ہے۔“^۳

اور سید محمد عقیل بھی بالآخر دیں پہنچتے ہیں، جو ان کا اصلی نقطہ آغاز ہے:

”تنقید کا فن ایک سماجی تشریح و تعبیر کا عمل ہے، جو وقت، تاریخ

اور انسان کی ذہنی تہذیب اور تربیت کے ساتھ اپنا معیار بدلتا

رہتا ہے۔“^۴

نئے مارکسی نقادوں کی ایک بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ انداز نگارش میں توازن، استدلالیت

اور جامعیت پیدا نہ کر سکے، جس سے ان کی لکاشتات تنقیدی دستاویزات کے طور پر نہ سہی ایک

علمی چیز ہی کے اعتبار سے قابل مطالعہ بن جائیں، محمد حسن کی مثال لیجئے، ان کی اکثر و بیشتر تحریریں ایک

زرد نولیں اور عملیت کا رصافی کے زور قلم کا نتیجہ معلوم ہوتی ہیں، وہ جس شاعر یا ادیب یا ادبی رجحان

پر قلم اٹھاتے ہیں۔ تو سامنے کی چند سطحی اور سہل الفہم خصوصیات کو رواروی سے پیش کرتے ہیں، ایسی

تنقید ادب کے بارے میں کوئی ٹھوس بات نہیں کہتی، نہ کوئی تصویر ابھارتی ہے اور نہ ہی قاری کے

۲۔ تنقید اور عصری آگہی ص ۲۵۸

۱۔ تنقیدی تناظر ص ۷

۳۔ تنقید اور عصری آگہی ص ۲۵۳

۴۔ جدید تنقید (قدراور نظریہ)

ذہن پر کوئی تاثر قائم کرتی ہے ان کی عاجلانہ تحریریں بالعموم خیال کے تسلسل، استدلالیت، جامعیت اور ندرت سے یکسر عاری ہوتی ہیں، عصری ادب کے مضامین اور بالخصوص انکے ادارے اس کا ثبوت ہیں۔

مجموعی طور پر محمد حسن کی تنقید بھی اُسی طریق کی پابند ہے جسے اُن کے پیش روؤں نے مروج کیا ہے۔ وہ ادب کا سرور و غنہ اور تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بجائے، معینہ نظریاتی اصولوں کو اس پر منطبق کرتے ہیں اور ایک سرسری جائزے پر اکتفا کرتے ہیں، اُن کے یہاں جائزے کا انداز بھی اپنے پیش روؤں کے جائزوں سے مختلف نہیں ہے۔ وہ کسی شاعر یا ادیب کے یہاں اُسی پہلو کی تشریح پر سارا زور دیتے ہیں جو مارکیٹ سے مطابقت رکھتا ہو، "غالب کے تصور غم" میں وہ مقالے کے شروع سے آخر تک غالب کے یہاں حسرت و غم میں آرزو مندی اور مسرت طبعی کا پہلو ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں حالانکہ یہ واقعہ ہے کہ غالب کا تصور غم زندگی کی گہری المیہ بعیرت کا زائیدہ ہے اُسی طرح سے وہ غالب پر اپنا نظریہ ٹھونسنے کی سعی کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

"غالب کے یہاں زندگی کی آرزو اسکی جدوجہد میں شریک ہونے

کا جذبہ اور آسودگی کی خواہش کبھی سرد نہیں پڑتی" ۱

جدید اردو شاعری کا ایک جائزہ لیتے ہوئے اُن کا استمراحت نتائج کا کم و بیش ایسا ہی کھینچ تان والا انداز ملتا ہے، وہ اُن جدید شعرا کی تعریف کرتے ہیں، جنکے یہاں انہیں زندگی کرنے کا بھرپور جذبہ ملتا ہے، یعنی جو کیمونسٹ نظریے کے ترجمان ہوں؛

"جدید شاعر کے نزدیک زندگی نہ داخلی خواہش تھی نہ مایا جال کائنات

نے ایک خارجی حقیقت کا روپ دھار لیا تھا جسے نہ مہلایا

جاسکتا ہے اور نہ جس سے منہ موڑا جاسکتا ہے" ۲

دو مجاز شکستوں میں گھبراتا نہیں ان میں گھر کر گیت گانے کا عادی ہے ایضاً ص ۵۵

۱۔ غالب کا تصور غم (ادبی تنقید) ص ۲۴ ۲۔ جدید اردو شاعری (ادبی تنقید) ص ۴۹

نشاط و طرب کے جوہر کے اس کی (ساحر) کی شاعری میں اسیر ہیں کہیں
اور نہیں ملتے۔

ایضاً ص ۵۳

جعفری ان گنے چنے شاعروں میں سے ہے جو علم کی بے لوثی کا شکار نہیں
جس کے پاس یقین کا نور ہے اور اعتقاد کی روشنی

ایضاً ص ۵۵

لطیف کی بات یہ ہے کہ جس شاعر کے یہاں وہ جذبہ نشاط کھو جتنے میں ناکام رہتے ہیں اس
سے مایوس ہو جاتے ہیں، گویا ادب مرت نشاط جوئی کا نام ہے۔ اور غم و الم سے اس کا کوئی رشتہ نہیں
طے شدہ نظریہ نقد سے کام لینے کا ظاہر ہے، ایسا ہی انجام ہوگا، چنانچہ جب وہ میراجی کے یہاں اس
نوع کے رجائی عنفر کی نشاندہی کرنے سے قاصر رہتے ہیں، تو وہ بلا تامل ان کی "فکر کو مسموم" قرار دیتے ہیں؛
"شاعری میں داخلیت کے اس سنگین جذبے نے دخل پایا، یہ جذبہ پہلے
دور کی داخلیت سے مختلف تھا، کیونکہ اس کے پاس جذبہ مسموم نہیں

تھا بلکہ فکر مسموم تھی، میراجی کی شاعری اسی جذبے کی ترجمان ہے۔" ایضاً ص ۵۴

محمد حسن کی تنقیدی تحریروں میں تعداد کے لحاظ سے خاصا اضافہ ہو چکا ہے، لیکن انہوں نے ماری
تنقید میں کیفیت کے اعتبار سے کوئی اضافہ نہیں کیا ہے، تاریخ، سماجیات اور سیاسیات کا مطالعہ
کرنے سے وہ تنقیدی حیثیت کو مستحکم کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے، کیونکہ وہ ادیب کی تخلیقی حیثیت
کی پیچیدگی اور پراسراریت کا ادراک نہیں کرتے، اور نہ ہی اس بات پر توجہ کرتے ہیں کہ ادیب خارجی
زندگی کے مظاہر و واقعات سے کس طرح متاثر ہوتا ہے، ادیب کے سوانحی یا سماجی حالات کی تحقیق
و تلاش ایک چیز ہے اور ادیب کے ذہن و فکر پر ان حالات کی تشکیلی اثر اندازی کے عمل کی
دریافت دوسری چیز ہے، محمد حسن پہلی ہی چیز پر اپنی ساری توجہ مبذول کرتے ہیں، "انیسویں صدی
کے ادب کے فکری پس منظر" اس کی مثال ہے، وہ جیسا کہ اس کتاب سے بھی ظاہر ہوتا ہے ایک مورخ
کارول ادا کرتے ہیں، ادبی نقاد کا نہیں

محمد حسن دیگر معاصر مارکسی نقادوں کے مقابلے میں ذہنی طور پر زیادہ متحرک ہیں، وہ زور دہنوی

صحافت نگاری اور سیاست گری سے اُن پر فوقیت کا تاثر پیدا کرتے ہیں، لیکن غور سے دیکھنے پر پتہ چلتا ہے کہ وہ ادب فہمی یا ناقدانہ قدر بخشی میں اُن سے آگے نہیں ہیں۔ اُن کی ہوشیاری اور موقع شناسی وہاں ظاہر ہوتی ہے، جہاں وہ اُن زیادتیوں کا بڑھ چڑھ کے ذکر کرتے ہیں، جو اُن کے پیش زووں نے نظریاتی وفاداری کے جذبے کے تحت ادب پر روا رکھیں، ایسا کرتے ہوئے وہ یہ تاثر دینا چاہتے ہیں کہ وہ ادب میں فنی اور جمالیاتی قدروں کو موضوع پر فوقیت دیتے ہیں وہ یہ تاثر بھی دینا چاہتے ہیں کہ مارکسی تنقید میں تاریخی اعتبار سے وہ پہلے ناقد ہیں، جنہوں نے یہ شعور عام کیا ہے، لیکن وہ یہ تاثر قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے، اس لئے کہ مارکسی تنقید کی کوتاہیوں کا احساس سب سے پہلے اس کے بانی کاروں کو ہی ہوا تھا، چنانچہ احتشام حسین، عبدالعلیم اور ممتاز حسین کی تحریریں اس کا دافر ثبوت فراہم کرتی ہیں، انہوں نے ادب کی فنی اور جمالیاتی قدروں کی بحالی کا بھی بار بار ذکر کیا ہے۔ مہر حسن ہوشیاری سے کام لے کر اس CREDIT کو اپنے کھاتے میں ڈالنا چاہتے ہیں، لکھتے ہیں:

”ہمارے تنقید نگاروں کو یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ادب پہلے آرٹ اور

بعد کو کچھ اور“۔^۱

”ترقی پسند تحریک نے ادب کے اس مخصوص طریق کار کو فراموش کر دیا

اور اسے دوسری تمام تحریکوں سے ہم آہنگ کر دیا، اس طرح ادب

سمانج ہی کا نہیں، سمانج کی مختلف تحریکوں کا ایک ہتھیار بن گیا،

اور صحافت و ادب کی درمیانی تفریق دھندلی ہو گئی۔“^۲

”جعفری اور کیفی اس دور کے رہنما تھے، لیکن خود ان رہنماؤں کو آج اس

دور کی نظموں سے گریز ہے، یہ ادب کی جمالیاتی قدروں اور جادو دانی عظمت

کے ساتھ مذاق تھا۔“

ایضاً ص ۱

۱۔ اندازِ بیاں کے بارے میں (ادبی تنقید) ص ۲۳

۲۔ ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ (ادبی تنقید) ص ۹۹

”اسی طرح ادب سماجی فریضے کے بجائے طبقاتی ہتھیار بن گیا، اور ہمارے
ادیبوں نے عام زندگی کے رشتے توڑ کر طبقاتی زندگی اور طبقاتی کلچر کی کھوج
شروع کی۔“

_____ ایضاً ص ۱۱

”صاف صاف ادب کی پرکھ سیاسی پروگنڈے ہی کو قرار دیا گیا، اس طرح
ادبی فاشیت کا گمراہ مکمل ہو گیا، اور ترقی پسندی ایک شاداب، نو پذیر
تحریک کے بجائے اعتقاد پرست اور جامد صحافتی تحریک بن گئی۔“

ایک کڑمار کسی نقاد کی جانب سے ترقی پسند تحریک، ترقی پسند ادب اور ترقی پسند تنقید
کی حد بندیوں اور غلط کاریوں کو طنز و تضحیک اور جارحانہ تنقید کا نشانہ بنانا لمحہ فکر یہ ہوتا ہے، اس
سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ وہ ذہنی آزادی، نیک نیتی یا ادبی آگہی سے کام لے رہے ہیں، حقیقت سے بعید
ہے، محمد حسن کی ”حق گوئی“ دے باقی ”دراصل“ وقتی مصلحت کی تابع ہے، حقیقت یہ ہے کہ محمد حسن
تک آتے آتے ترقی پسندی اپنی حد بندیوں کی بنا پر فرسودہ اور زوال آمادہ ہو چکی تھی، اور اس
سے نئے ترقی پسند بھی، جن میں وہ خود بھی شامل ہیں، اچھی طرح واقف تھے، محمد حسن نے وقت
کے قہر کو جو ترقی پسندی پر نازل ہو رہا تھا، محسوس کیا، انہوں نے اس حقیقت کا کہ ترقی پسندی اپنی ہی
عاید کردہ نصب العینیت کے دلدل میں گرفتار ہو گئی ہے، سامنا کرنے ہی میں عافیت سمجھی، اور اسکی
کمزوریوں کو خود بھی بے نقاب کرنے کی ٹھانی، ایسا کرتے ہوئے ترقی پسندی کی گرتی ہوئی ساکھ کی
بحالی کے ساتھ ساتھ اپنے لئے اسکی مناسب وابستگی اور متوازن رہنمائی کا فریضہ ادا کرنے کی کوشش
کی ہے، لیکن ان کے سارے منصوبے ان کی عملی تنقید کے متعدد نمونوں سے عدم مطابقت کی بنا پر
نقش بر آب ثابت ہوئے، محمد حسن نے ادب کے بارے میں اپنے فارمولائی اور نظریاتی اصولوں
کا اعلان اتنی شدت اور تواتر سے کیا ہے کہ ان کی ”حق گوئی“ بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے، لکھتے ہیں:

”افتر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، احتشام حسین، سجاد ظہیر اور احمد علی نے
ایک نیا نظریہ پیش کیا، تو ان کا مرکزی خیال یہ تھا کہ ادب سماجی تقاضے

کو پورا کرتا ہے، اسے ہمارے سماج کو بہتر بنانے کی لڑائی میں حصہ لینا چاہیے۔
 "لہذا مارکسی تنقید اپنے کو محض ادبی یا جمالیاتی دائرے تک

محدود رکھنے کے بجائے ادب کے مجلسی رشتوں سے واسطہ رکھتی ہے،
 اور ہمیشہ ادب کو اسکے اپنے دور کے طبقاتی ترتیب کے پس منظر میں
 رکھتی ہے۔"

"مارکسی تنقید کا سب سے اہم مسئلہ ادب کے فاعلی پہلو سے متعلق ہے،
 یہ اسی بیان کا ایک تسلسل ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کی تصویر
 ہے، ادیب ایک بائٹل شریک کار ہے، اردوہ ارتقا کی آویزش
 میں حصہ لیتا ہے۔" ایضاً ص ۱۴

"ہر دور کا ادب عصری تقاضوں کا عکاس ہوتا ہے، اور اسی لئے اس کے
 آئینے میں کسی ملک اور قوم کے درد و داغ و جستجو کا مطالعہ کیا جاسکتا
 ہے، وہ سماج کا پروردہ بھی ہوتا ہے، اور اس کا خالق بھی، اور اسی لئے
 ادب کا مطالعہ وسیع تہذیبی پس منظر کی روشنی میں کرنا ضروری ہے۔
 "ادب کے لئے کیا اور کیوں کا جواب تہذیبی تاریخ ہی کی مدد سے فراہم
 کیا جاسکتا ہے۔" ایضاً

مندرجہ بالا اقتباسات میں محمد حسن نے "ادب کے سماجی تقاضے" سماج کو بہتر بنانے کی لڑائی
 میں اس کے حصہ لینے، "مارکسی تنقید کے اپنے آپ کو محض ادبی یا جمالیاتی دائرے تک محدود رکھنے
 کے بجائے ادب کے مجلسی رشتوں سے واسطہ رکھنے،" ادیب کے بائٹل شریک کار ہونے، ادب
 کے عصری تقاضوں کے عکاس ہونے، اور ادب کے لئے کیا اور کیوں کا جواب تہذیبی تاریخ کی ہی مدد
 سے ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ (ادبی تنقید) ص ۹۹

ص ۲ مارکسی نظریہ تنقید (ادبی تنقید) ص ۲۳ اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر ص ۱۱

سے فراہم کرنے کی جو باتیں کی ہیں، وہ بعینہ وہی ہیں جو ان کے متقدمین پہلے ہی بہ تکرار پیش کر چکے ہیں، یہ ساری باتیں ان کے ادعائی اور جانبدارانہ نظریے کی پوری غمازی کرتی ہیں، ایک جگہ لکھتے ہیں:

”اعلیٰ ادب کبھی محض ادبی نہیں ہو سکتا، بلکہ جب بھی عمری زندگی کے تقاضے انسان کو تڑپاتے ہیں اور اس کے ذہن، صیانت، جذبات میں سماجی تبدیلی کے لئے پر خلوص طوفان مچاتے ہیں، اعلیٰ ادب وجود میں آتا ہے، جس قدر سماجی تبدیلی کی پر خلوص خواہش زیادہ ہوگی، ادب کی ادبیت بھی ابھرتی جائے گی۔“

اقتباس ہذا میں وہ حقیقت پسندی، استدلال اور تنقیدی آگہی سے کام لینے کے بجائے مفروضات اور لاعلمیت کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ اعلان کرتے ہیں کہ ”اعلیٰ ادب کبھی محض ادبی نہیں ہوتا،“ اور یہ کبکرتی کپس، کورن، ایلینٹ اور میرد غالب کو آسانی سے نظر انداز کرتے ہیں، خود ساختہ خیالات کا کمر پین ملاحظہ کیجئے:

۱۔ ”جب بھی عمری زندگی کے تقاضے انسان کو تڑپاتے ہیں اور اس کے ذہن، صیانت، جذبات میں سماجی تبدیلی کے لئے پر خلوص طوفان مچاتے ہیں، اعلیٰ ادب وجود میں آتا ہے۔“

۲۔ ”جس قدر سماجی تبدیلی کی پر خلوص خواہش زیادہ ہوگی، ادب کی ادبیت بھی ابھرتی جائے گی۔“

پتہ نہیں بلیک، کمیٹس، کورن، پویا بودلیئر جیسے فنکاروں کو عمری زندگی کے کم تقاضوں نے تڑپایا، اور ان کے ذہن، صیانت اور جذبات میں سماجی تبدیلی کے لئے کونسا پر خلوص طوفان مچایا، کہ وہ اعلیٰ ادب کے خالق بن گئے، اور پھر یہ دعویٰ کہ جس قدر سماجی تبدیلی کی پر خلوص خواہش زیادہ ہوگی، ادب کی ادبیت بھی ابھرتی جائے گی، قطعی دلیل سے عاری ہے، سوال یہ ہے کہ بیشتر ترقی پسند

فلم کاروں میں سماجی تبدیلی کی خواہش کی زیادتی کے باوجود ”ادبیت“ کا فقدان کیوں ہے؟

محمد حسن کے یہاں مجبوری طور پر ادب کے بارے میں جو مصافحتی، سلمیٰ اور جہاندارانہ رویہ ملتا ہے وہی کم و بیش قمر رئیس، سید محمد عقیل اور شارب ردو لوی کے یہاں بھی ملتا ہے، یہ نقاد ادب کا جائزہ لیتے وقت سماجی معنویت تاریخی شعور، افادیت اور معاشرتی تناظر پر زور دینے کے ساتھ ساتھ ادب کے جمالیاتی پہلو یا زبان و بیاں کی بعض خوبیوں کا بھی ذکر کرتے ہیں، مگر اس سے ان کے نظریات کی ادعائیت اور محدودیت چھپ نہیں جاتی۔

مارکسی تنقید کے مروجہ طریق کار کی یکسانیت، بے غمری اور غیر متعلقییت کا اندازہ نئے مارکسی نقادوں کی تحریروں کو پڑھ کر بخوبی ہوتا ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ مصلحت پسندی، مصافحتی ذہن اور منصبی ضرورت کی بنا پر میدان ادب میں در آئے ہیں، نہیں تو یہ ان اوصاف ذاتی سے یعنی ذوق سلیم ادبی بصیرت، نکتہ رسی اور تنقیدی شعور سے بہت حد تک عاری ہیں، اپنی تنقید میں یہ زیادہ سے زیادہ ترقی پسندی کے اصولوں، اسکی تاریخ اور ترقی پسند مضامین کے کارناموں کے جائزے کا کام کرتے ہیں، قمر رئیس کی کتاب ”تنقیدی تناظر“ میں بارہ مضامین میں سے سات مضامین یعنی ”غالب اور جدید غزل“، ”سید احتشام حسین اور عصری تنقیدی مسائل“، ”اردو افسانہ کی نصف صدی“، ”اردو افسانہ میں انکارے کی روایت“، ”سجاد ظہیر اور ترقی پسند تحریک“، ”ترقی پسند تحریک اور اردو ناول“، ”عصر حاضر میں اردو طنز و مزاح“، ”اس نوع کے جائزوں کا تاثر پیدا کرتے ہیں، ان مضامین میں یا تو ترقی پسند تحریک کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے یا اسکے ناقدین کے کارناموں کا ذکر ہے، جہاں جہاں افسانہ یا شاعری کے تہذیبی جائزے کا تعلق ہے، وہ بھی قطعی طور پر مارکسی اصولوں کے تحت ہوا ہے، اور جائزہ ہی رہتا ہے،

جائزہ نگاری کا یہی انداز، سید محمد عقیل کے یہاں بھی ملتا ہے، جہاں تک شارب ردو لوی کا تعلق ہے، وہ بھی بالعموم معروف ترقی پسندوں کے کارناموں کا جائزہ لینے میں دلچسپی رکھتے ہیں، اس ضمن میں ان کی کتاب ”جدید تنقیدی نظریے“ بطور مثال پیش کی جاسکتی ہے، اس میں انہوں نے جدید

تنقید کے مکاتب فکر کی تاریخ بیان کی ہے، انہوں نے بالخصوص مارکسی نقادوں کے مثبت پہلوؤں کو خوب اچھا کر کیا ہے، سید عقیل ترقی پسندوں پر لکھتے ہوئے ان کی خوبیوں کے رطب اللسان ہوتے ہیں، ان کے برعکس جب وہ میراجی یا حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کا ذکر کرتے ہیں، تو ان کے تجربات کی اثر انگیزی کے منکر ہو جاتے ہیں:

”یہی وقت تھا جب اردو شاعری میں ایک طرف میراجی کی قنوطی اور سرریلیٹ قسم کی شاعری اپنے لئے راستہ پیدا کرنے میں کوشاں تھی، ن، ام، راشد، اندرجیت، شرما، یوسف ظفر، مختار صدیقی، مطلبی فرید آبادی وغیرہ ایمبسٹ، علامتی اور دادایت کے دور سے گزر رہے تھے اور دوسری طرف ترقی پسند شاعری جوش، فیض، مخدوم، مجاز، فراق، سردار جعفری اور کیفی اعظمی کے انقلابی نعروں سے گونجنے لگی تھی، ان میں پہلی قسم کے تجربات نے کوئی گہرا نشان نہیں چھوڑا“۔

شاربِ رد و دلوئی اپنے محضروں کی طرح مارکسی نظریے کو اوڑھنا بچھونا بناتے ہیں، وہ بھی ترقی پسند تحریک کے سرگرم مداح ہیں، ترقی پسندی کے علاوہ کسی دوسرے رجحان مثلاً جدیدیت میں انہیں اصلیت کا فقدان نظر آتا ہے، انہیں جدیدیت پرست ادیبوں کے یہاں *hypocrisy* عام نظر آتی ہے،

”لیکن *hypocrisy* آج کے جدیدیت پرست ادیبوں کے یہاں عام

ہے، جدیدیت سے متاثر تنقید کی بھی کوئی سمت نہیں ہے“۔

وہ بھی دیگر ترقی پسند نقادوں کی ہمنوائی کرتے ہوئے اجتماعی شعور اور ادب میں روح عصر کی کار فرمائی کی نشاندہی کرتے ہیں:

”ادب میں فنکار کی ذات اور اس کے انفرادی احساسات کا اظہار ضرور ہوتا ہے“

۱۔ نئی شاعری کا منفی کردار (تنقید اور عصری آگہی) ص ۷۷ ۲۔ جدید ادبی تنقید چند مسائل ص ۷۷

لیکن اس کا شعور جماعتی شعور ہے اس طرح اس کو روح عصر سے الگ نہیں

پیش کیا جاسکتا ہے اور روح عصر سے جدلیت تک راستہ جاتا ہے۔

جیسا کہ مذکور ہوا، محمد حسن کی زود نویسی ان کے اسلوب میں ایک منفرد اور ٹھوس انداز پیدا کرنے

میں مانع رہا ہے اس کے برعکس قمر رئیس، سید عقیل اور شارب رودلو کی تحریریں زبان و اسلوب

کی ناہمواری سے بہت حد تک پاک ہیں، وہ اپنی تحریروں میں صاف ستھرے اور منطقی انداز میں اپنی بات

کو پیش کرتے ہیں، مگر مشکل یہ ہے کہ ان کے یہاں بھی کسی تخلیق کے حوالے سے سماجی نقایق کی بھرپور

تشریح و تعبیر کرنے کے بجائے اس پر ماحوذ معلومات کو چسپان کرنے کا ایک عمومی رجحان ملتا

ہے، قمر رئیس اور سید عقیل نسبتاً متون کا سامنا کرنے اور ان کے حوالے سے اپنی معلومات کو پیش

کرنے کی اہلیت کا اظہار کرتے ہیں، وہ ادبی رجحانات کے بارے میں نسبتاً زیادہ متجسسانہ رویے

کو رد کرتے ہیں، لیکن طے شدہ مارکسی اصولوں کا درد کرنے سے ان کا یہ رویہ دب جاتا ہے اور

بالآخر وہ بھی اُٹھی رستے پر گامزن ہو جانے کا تاثر پیدا کرتے ہیں، جس پر ان کے رفقا رواں دواں ہیں

اور جو راستہ ادب کے بجائے سیاست کی منزل کی طرف جاتا ہے،

نئی نسل سے تعلق رکھنے والے بعض مارکسی نقاد نظریاتی جھکاؤ کے باوجود ادبی سوچ بوجھ،

بے باکی اور فہم و ذکاوت کا احساس دلاتے ہیں، ان میں عتیق اللہ خاص طور سے قابل ذکر ہیں، انہوں

نے بعض شعرا و مثلاً راشد کے بارے میں مارکسی نقطہ نظر سے جائزہ لیا ہے، اور بہت حد تک کھلے

ذہن اور گہرے شعور نقد سے کام لیا ہے، وہ ترقی پسند تنقید اور ادب کے پیش روؤں کی ہر بات

کو حرف آخر تسلیم نہیں کرتے، بلکہ ان زیادتیوں اور تعصبات کا بے خونی اور اعتماد سے ذکر کرتے

ہیں، جنکے وہ مرتکب ہوتے ہیں، راشد کے بارے میں لکھتے ہیں:

”راشد کو ترقی پسندوں نے تسلیم نہیں کیا، تو یہ ان کی کم فہمی کے بجائے

کج فہمی کی دلیل ہے۔“

ترقی پسندی کے ابتدائی مرحلے میں اس تحریک کی کارگزاری کے بارے میں لکھتے ہیں:

”ابتدائی مرحلے میں روایت سے بیزاری کو بے حد فروغ دیا گیا اور بعض

نے اقبال کو اپنے فکری اور تخلیقی نظام سے خارج کرنے میں جھجک محسوس

نہیں کی اور اصل یہ عمل اس وقت کا تھا جب ہمارے دانشور ادیبوں

کا مارکسی علم متبدیانہ اور بڑی حد تک ناقص تھا“ ایضاً ص ۱۲

”اسی عہد میں ترقی پسندوں نے احتجاج کے لئے ایک کشادہ میدان فراہم

کیا تھا یہ ایک الگ بات ہے کہ بعض ترقی پسندوں نے دہشت انگیزی

اور خالی خولی خطیبانہ سلیبت کے ذریعہ احتجاج کی بدترین مثالیں بھی پیش

کیں“ ایضاً ص ۵۴

عیتق اللہ نے مبلغ پیرائے میں کمی کام کی باتیں لکھی ہیں؛ مثلاً:

”پھر بھی غالب کو کسی مخصوص نظام فکر کا مدعی یا کسی بسیط فلسفے کا مبلغ و

مفسر قرار نہیں دیا جاسکتا عیتق اللہ نے جدید دور کے بعض اہم شعراء

مثلاً میراجی اور راشد کے بارے میں اپنے پیش روؤں کے تنقیدی فتاویٰ

کی تکذیب کی ہے اور اپنے تنقیدی ذہن سے کام لے کر نہ صرف راشد

پر ایک مبسوط اور متوازن مقالہ لکھا بلکہ میراجی جیسے معتب شاعر کے

بارے میں بھی لکھا ”میراجی مقامی بوباس اور ہندوستان کی قدیم تہذیبی

اور اساطیری نظام کے دلدادہ ہونے کے باوصف ایک ایسی زبان کے

قائل تھے اور اسے استعمال بھی کرتے تھے جس کا لغوی نظام غافلہ

اور متداول ہندوستانی زبان سے ترکیب پاتا ہے“ ایضاً ص ۳

”ترقی پسند شعری روایت“ عیتق اللہ کا ایک توجہ طلب اور دلچسپ مقالہ ہے اس میں انہوں

نے ترقی پسندی کے تصور کے بعض مثبت پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن ایسا کرتے

ہوئے کسی جذباتیت یا ادعائیت سے کام نہیں لیا ہے، انہوں نے جدید شاعری کے ان پہلوؤں کو زیر بحث لایا ہے، جس سے ان کے خیال کی توثیق ہوتی ہے، اس ضمن میں انہوں نے شہر پار، محمد علوی اور ندافا مصلیٰ کے شعری شعور میں بھی ترقی پسند میلانات کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے، عتیق اللہ کے یہاں بھی ترقی پسندی سماجی مسائل و محالات کی آگہی سے منسلک ہے۔ اور اس معاملے میں وہ اپنے نظریاتی نقادوں سے مختلف نہیں ہیں، وہ شاعری میں ایک آدھ جگہ موضوعیت کی بالادستی کی تردید کرنے کے باوجود عملی تنقید کے نمونوں میں موضوع ہی کی نشاندہی پر ساری ذہنی قوتوں کا استعمال کرتے ہیں، اور یہی وہ سرحد ہے جو ان کی سرحد ادراک بن جاتی ہے،

بزرگ مار کسی نقادوں کے ارشادات پر معروضی اور تنقیدی نظر ڈالنے کا روانہ نہ
مار کسی نقادوں میں برابر فروغ پا رہا ہے، چنانچہ انصاف طغرنے بھی اپنی کتاب ”اکبر الہ آبادی“ میں اقسام حسین کی کئی آرا سے استدلالیت اور بے باکی سے اختلاف کیا ہے، انہوں نے بھی اکبر الہ آبادی کے ذہن کی تفہیم کے لئے تاریخی جائزے پر زور ڈالا ہے۔



ملکتی اور مار کسی تنقیدات کے اس جائزے سے معاصر تنقید کے تعلق سے ایک انتہائی
مایوس کن صورت حال ابھرتی ہے، یہ بات خوش آئند ہے کہ گزشتہ بیس پچیس برسوں کے دوران
اس صورت حال کی گہمیرنا کا احساس کافی تیز ہونے لگا ہے، تنقید کے حقیقی تفاعل اور منصب کے
بارے میں استفسارات کرنے کا رجحان فروغ پانے لگا ہے، مروجہ تنقیدی نظریات کی عدم معنویت
اور بے ثمری کا احساس بڑھ رہا ہے، خود مار کسی نقاد بھی اب نئی نسلوں کے ذہنی تقاضوں سے
بڑھتی ہوئی عدم مطابقت اور اپنے وضع کردہ اصولوں کی نارسائی کا احساس کر کے اجتماعی اور
مداہمتی لے کو کم کر کے اپنی پسپائی اور بے اثری کا خاموش اعتراف کر رہے ہیں، ملکتی نقاد بھی اپنی
گرتی ہوئی ساکھ کے پیش نظر سطحی مقالات کے انبار لگانے کی رفتار میں کچھ سست پڑ گئے ہیں، اس

معنی خیز تمدنی کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ حالیہ برسوں میں مغربی ادب اور تنقید کے نئے رجحانات سے قریبی واقفیت پیدا کرنے کے وسائل میں خاصی بہتری واقع ہوئی ہے، نتیجے میں علم و خبر میں خاطر خواہ اضافہ ہو رہا ہے، لازماً نئے تنقیدی افکار اور رجحانات سے واقفیت پیدا کرنے اور استفادہ کی طرف زیادہ سے زیادہ توجہ دی جانے لگی ہے، چنانچہ کئی نئے نقاد اپنی آواز کی قوت اور جدت کا احساس دلانے میں کامیاب ہوئے ہیں، نئے نقادوں کے یہاں ادب کو زندگی کا ایک مخصوص منفرد اور قائم بالذات شعبہ تسلیم کرتے اور اسے معاشرت، فلسفہ یا سیاست کا حلقہ بگوش بنانے کے رویے سے انحراف ملتا ہے، ان کے یہاں ادب کے تخلیقی عمل کے رموز و نکات کی تلاش و دریافت کرنے اور اس کے طبعی خصائص کی روشنی میں اس کی تعین قدر کی پیہم لگن اور جستجو کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، ان بدلتے ہوئے حالات میں نئے تنقیدی رجحانات یعنی تمدنی، ہستی اور لسانی رجحانات فروغ پا رہے ہیں، آئیے، ہم اب یہ دیکھیں کہ نئے تنقیدی رجحانات کس حد تک ادب شناسی میں معاون ہو سکتے ہیں



تمدنی تنقید کی ذیل میں جو نقاد آتے ہیں، وہ ادب کی ماہیت، انفرادیت اور اس کی اہمیت کے اسباب و علل کی چھان بین کے لئے علمیت کے ساتھ اپنی ذہنی قوت اور جمالیاتی حسیت سے بھی کام لیتے ہیں، وہ بالعموم ان تمام ہتھیاروں سے لیس ہو کر میدان ادب میں قدم رکھتے ہیں، جو نقاد کی شخصیت کے لئے ضروری ہیں اور جن کے بغیر وہ ادب کے قلعے کو مستحضر نہیں کر سکتے، ان میں ان کی وسعت مطالعہ، استزاجی قوت، استدلالی فکر، علمی وقار اور لسانی آگہی قابل ذکر ہیں، ان تمام اوصاف سے آراستہ ہونے کے باوجود ان کے انداز نقد کی نتیجہ خیزی کے بارے میں اس وقت تک کوئی رائے قائم نہیں کی جاسکتی، جب تک اس کی حقیقی عمل آوری کے علمی طریقوں کا بغور جائزہ نہ لیا جائے، تمدنی نقاد من کا مطالعہ کرتے ہوئے بالعموم تمدنی اور علمی عناصر کی چھان بین کر کے فنکار کے ذہنی اور تخلیقی رویوں کو دریافت کرنے کی سعی کرتے ہیں، اردو میں تمدنی تنقید کی درجہ بندی کی طرف اولاً اس لئے توجہ نہیں کی گئی ہے، کیونکہ اس نوع

کی تنقید علمی ہونے کے باوجود صنف مکمل طور پر معروضی نہیں ہو سکتی اس لئے کہ ہر عالم نقاد اپنے مخصوص زاویہ نظر، ذوق اور سخن فہمی سے مربوط کر کے ادیب کا مطالعہ کرتا ہے اس لئے ایک نقاد سے دوسرے نقاد تک فکر و نظر کے بعد کا قائم ہو جانا لازمی ہے، دہنما، معاصر نقادوں میں سے کسی نے بھی تسلسل اور باقاعدگی کے ساتھ کسی ایک انداز نقد کو نہیں برتنا ہے بلکہ مختلف طریقوں سے بیک وقت استفادے کے میلان کا اظہار کیا ہے چنانچہ معاشرتی، فلسفیانہ، نفسیاتی، تہذیبی، تاریخی، آرکیٹائپل اور اسطوری نقاط نظر میں سے کسی ایک نقطہ نظر کو ترجیحی طور پر برتنے کے بجائے ایک سے زائد نقاط نظر کو بیک وقت کام میں لاتے ہیں، حسن عسکری کے یہاں نفسیاتی اور معاشرتی پہلوؤں کی نشاندہی پر زور ملتا ہے، محمود ہاشمی، آرکیٹائپل اور تہذیبی نظریات کو پیش نظر رکھتے ہیں، وارث علوی اپنے انداز نقد کی تشکیل معاشرتی، فلسفیانہ، نفسیاتی اور تہذیبی علوم کی مدد سے کرتے ہیں، عالم خوند میری اور وحید اختر فلسفیانہ اور تہذیبی عوامل کو فوقیت دیتے ہیں۔

تنقید ادب کا ایک ایسا لازمی شعبہ ہے جو اسکی تخلیق کے ساتھ ہی معرض وجود میں آتا ہے اور اپنی حیثیت کو مستحکم کر کے اسکی یعنی ادب کی حیثیت کو متعین کرتا ہے یہ رفتار وقت کے ساتھ ادب کے ارتقاء اور بایدگی کے مطابق اپنی توسیع کرتا ہے، داخلی طور پر یہ تنکیں یافتہ تخلیق میں ایک بے نام، تجریدی اور متضاد تجربے کی تشکیل اور ٹھوس پیکریت میں ڈھلنے اور پھر ہستی ارتکاز اور توازن کی تکمیل تک اپنی فعالیت اور کار آگہی کا احساس دلاتا ہے، تخلیق کار خود عمل تخلیق سے گزرتے ہوئے تجربات کے رد و قبول کے ایک طویل اور پیچیدہ سلسلے کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متحرک کرتا ہے اس عمل میں اسکی قوت مشاہدہ، حیاتی بیداری اور تخیلی معجزہ کاری، گہری تنقیدی آگہی کے بغیر اپنی مکمل ترکیبی اور مؤثر صورت میں وجود میں نہیں آتی، چنانچہ مختلف شعرا نے اپنے تخلیقی عمل کے پس پردہ کام کرنے والے تنقیدی شعور کے بارے میں کہیں نہ کہیں مفصل یا مجمل اشارے کیے ہیں، میر اور غالب نے اپنے اشعار میں اپنے تنقیدی خیالات کو پیش کیا ہے، عصر حاضر میں کئی شعرا نے تخلیق فن پر نظمیں بھی لکھی ہیں ان میں میکیش کی *ars poetica* خاصی مشہور ہے،

بودلیر کی راج ہنس، ریلکے کی *SENSE OF SOMETHING COMING* اور ویلاس سٹیونز کی *ON*
MODERN POETRY اس فن میں قابل ذکر ہیں، بعض شعرا نے اپنے تخلیقی عمل کے بعض حد درجہ ذاتی اور
 پراسرار گوشوں کی وضاحت کی ہے، ان میں کئی جدید شعرا مثلاً ایٹس، فراسٹ، ولیم کیرلاس ولیمز،
 ڈلن تھامسن اور پارس اوسن قابل ذکر ہیں، انہوں نے اپنے تخلیقی ذہن، اسکے محرکات اور تجربے کی سانی
 صورت گری کے رموز کی تنقیدی توجیہ کرنے کی کوشش کی ہے، بعض شعرا ایسے بھی گزرے ہیں
 جنہوں نے تنقید نگاری کے شعبے میں بھی اپنی منفرد حیثیت منوائی ہے، ان میں کولرج، ایللیٹ، ریڈ اور
 آڈن قابل ذکر ہیں، اس بحث سے اس خیال کی توثیق ہو جاتی ہے کہ تنقید تخلیق کا ایک لازمی حصہ
 ہے۔ جہاں تک اسکی عملی ضرورت اور افادیت کا تعلق ہے، اس کے بارے میں عملیت سے نظریاتی
 بنیادوں پر کوئی رائے قائم کرنا خلط ممحط کا باعث بن سکتا ہے، یہ کام غیر مشروط ذہن اور گہرے
 غور و تامل ہی سے انجام دیا جاسکتا ہے، تنقید کی افادیت کا سوال اس وقت تک حل ہونا دشوار ہے
 جب تک ہم فن کے تخلیقی کردار اور اسکی تخصیص اور انفرادیت کو تسلیم نہ کریں، شاعری دوسرے شعبہ
 ہائے فکر مثلاً سائنس، طب، ریاضی، سیاسیات، فلسفہ، بشریات اور سماجیات وغیرہ کی مانند انسان
 کے ذہنی اور شعوری نگ و تاز کا ایک اظہار ہے، جس سے زندگی اور کائنات کے سربستہ اسرار کی تفہیم
 اور جمالیاتی مظاہر کی تحسین میں مدد ملتی ہے، اور حسین سے حسین تر اور خوب سے خوب تر کے تلاش کے
 جذبے کو ہمیز ملتی ہے، شاعری کے اس مقصد کی تکمیل کے لئے شاعر اپنے ایک مخصوص اور منفرد طریقہ
 کار کو روبہ عمل لاتا ہے، جو خاصا پیچیدہ تہہ دار اور پراسرار ہے، سائنسی علوم اپنے مقاصد کی تکمیل کیلئے
 انسان کی مشاہداتی، تفقلی اور ذہنی قوتوں ہی پر تکیہ کرتے ہیں، اس کے علی الرغم شاعری اپنے خالق
 کی پوری شخصیت جس میں اس کی مشاہداتی، تفقلی اور ذہنی قوتوں کے ساتھ حیاتی، جذباتی اور نفسیاتی،
 وجدانی اور تخیلی قوتیں بھی شامل ہیں، کی قوس قزحی شعاعوں سے اپنے وجود کو تابناک کرتی ہے، یہ
 بہت خاطر نشیں رہے کہ یہ دوسرے علوم کے خلاف خارج سے داخل کی طرف سفر کرتی ہے،
 اور تخیل کے آزاد، مقصود بالذات، اور ترکیبی عمل کے تحت معروضی حقائق و اشیاء سے انقطاع کر کے

کردار و واقعات کی ایک نئی اور تیز دنیا کو خلق کرتی ہے، اس عمل میں وہ فطرت کے قوانین، استدلال اور منطق سے لاتعلق ہو کر ایک ایسی مابعدالطبیعیاتی رفعت کو چھو لیتی ہے جس کا ادراک صرف وجدانی طور پر ہی ممکن ہے اور اس کے وجود کے اثبات کے لئے خود اس کے اندر پوشیدہ قوانین کا سہارا لینا پڑتا ہے، نار تھرو فرائی نے فن کی تخلیقی باز آفرینی کے ضمن میں لکھا ہے۔

"THE WORK OF IMAGINATION PRESENTS US WITH A VISION NOT OF THE PERSONAL GREATNESS OF THE POET, BUT OF SOMETHING IMPERSONAL AND FOR GREATER: THE VISION OF A DECISIVE ACT OF SPIRITUAL FREEDOM, THE VISION OF THE RECREATION OF MAN."

حیرت کی بات یہ ہے کہ شاعری اپنی تکنیکی صورت میں تخیل کی جس آگہی کو خلق کرتی ہے، وہ حقیقی زندگی کی آگہی کی آگہی کا باعث بنتی ہے، یعنی وہ فطرت، کائنات اور مابعدالطبیعیات کے کتنے ہی اسرار کی نقاب کشائی میں مدد دیتی ہے۔

ظاہر ہے کہ شاعری کی اصلیت، اسکے محرکات اور معنویت کو صرف ان اصولوں اور قواعد کی روشنی میں سمجھا اور پرکھا جاسکتا ہے، جو اسکے بطون میں کار فرما ہیں اور اسکے رگ و ریشے میں پیوست ہیں، لہذا شاعری کی تفہیم و تحمین کے لئے من مانے طریقے سے قانون سازی نہیں کی جاسکتی M.H. ABRAMS نے ORIENTATION OF CRITICAL THEORIES میں تنقید کے اس تجزیاتی اور محاکماتی عمل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اسے OBJECTIVE ORIENTATION سے موسوم کیا ہے، اس اصول کے مطابق "من پارے کا داخلی رشتوں سے تشکیل پانے والی خود مکتفی وحدت" کی صورت میں تجزیہ کیا جاتا ہے، اور "اس کا محاکمہ صرف اس معیار سے کیا جاسکتا ہے جو اس کے وجود کے اپنے طریق سے پیوست ہوں" نار تھرو فرائی نے بھی اس بات پر زور دیا ہے کہ نقاد کو تنقیدی اصولوں کی تشکیل کے لئے ادب کی جانب رجوع کرنا چاہیے، ادب کے علم و آگہی کے مطابق ہی تنقیدی اصولوں کو مرتب کرنا چاہیئے، وہ لکھتا ہے:

"THE AXIOMS AND POSTULATES OF CRITICISM,
HOWEVER HAVE TO GROW OUT OF THE ART IT
DEALS WITH."

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ شاعری اپنی ماہیت کے اعتبار سے اتنی متہ دار و پیچیدہ اور پر امرار ہے کہ اسکی تفہیم و تحسین کوئی آسان کام نہیں، یہ کام ادب سے وابستہ ہر شخص کے بس کا نہیں، دلچسپ بات تو یہ ہے کہ خود اعلیٰ درجے کے تخلیقی فنکار بھی اس کام سے تسلی بخش طریقے سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے، میر نے نکات الشعراء اور غالب نے بعض خطوط میں جن تنقیدی نکات کا اظہار کیا ہے وہ شعر شناسی اور بالتفصیل ان کے کلام کی تفہیم و تحسین کا معیار قرار نہیں دیئے جاسکتے، اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ اس کام کو مستحسن اور موثر طریقے سے انجام دینے کے لئے ایک الگ شعبہ ادب یعنی تنقید کی ضرورت ہے، گویا تنقید کا جواز یہ ہے کہ یہ شاعری کے اسرار و رستہ کی نقاب کشائی کر کے قاری سے اس کے ذوقی رشتے کی معنویت کو اجاگر کرتی ہے، شاعری جس قدر پیچیدہ تجربات پر محیط ہوگی، اسی قدر تنقید کی ضرورت محسوس کی جائے گی، اس لئے کہ قاری ایک اعلیٰ پائے کے شاعر سے اپنی ذہانت، ذوق، اور تحسین کے باوجود درست رابطہ قائم کرنے میں ناقابلِ فہم دشواری محسوس کرے گا،

تنقید کی ضرورت کو تسلیم کرنے کے بعد یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تنقید نگار کا دائرہ عمل کیا ہے؟ چونکہ شاعری فن کی ایک اعلیٰ ترین صورت ہے، اس لئے شاعری سے قریب ہونے اسے سمجھنے، سراہنے اور پرکھنے کے لئے ذہن، نظر اور ذوق کی تربیت و تہذیب لازمی ہے، مگر اتنا ہی کافی نہیں اگر ایسا ہوتا تو شاید درس گاہوں میں یا تربیتی مرکزوں میں تربیت پانے والے ادب کے طلبہ اور ریسرچ سکالرز تنقید کا حق ادا کرنے کے اہل ہو جاتے، یوں بھی کہتے ہی ایسے ادب دوست حضرات ہیں جو ذہن رسا اور ذوق سلیم کے مالک ہونے کے علاوہ وسعت مطالعہ سے بہرہ ور ہونے کے باوجود تنقید شعری صلاحیت سے محروم ہیں، بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ اپنے ذہن و رشتہ کی بدولت بعض اشعار ان پر آئینہ ہو جاتے ہیں، تاہم وہ اسکی تعین قدر کرنے سے معذور رہتے ہیں

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعر کی تنقید میں بہارست حاصل کرنے کے لئے شاعری کے محرکات و عوامل اس کی تخلیقی تقلیب اس کے تشخص اور اس کی جمالیاتی اثر آفرینی اور اس نوع کے دیگر اُن گنت پہلوؤں سے بنیادی واقفیت پیدا کرنا لازمی ہے، یہ گویا ایک مکمل ہمہ وقتی، مربوط اور مبسوط علم ہے جس پر ناقہ کو حاوی ہونا ہے، یہ علم شاعری کے فروغ اور ارتقاء کے ساتھ ساتھ زیادہ ہمہ گیر اور پچیدہ ہوتا جا رہا ہے، اور بیش از بیش شاعری سے علمہ ہو کر اپنی انفرادی حیثیت اور جامعیت منوانے پر اصرار کرتا ہے، تنقید کے ایک خود مختار اور فعال شعبہ ادب کی حیثیت سے اپنے وجود کو منوانے کا سب سے بڑا جواز یہ ہے کہ یہ شاعری کو وجدان یا الشعور سے متعلق کرتے ہوئے بھی اس کی شعوری سافت کے ساتھ ساتھ اس کی جمالیاتی، نفسیاتی اور اساطیری رشتوں اور معنویتوں کی توثیق کرتی ہے، اس طرح سے شاعر اپنے تخلیقی فکر، جسکی توضیح کا کام نقاد انجام دیتا ہے، کی رو سے معاشرے سے لا تعلقی اور بے لگائی کے الزام سے بری الزمہ ہو جاتا ہے، اور انسانی معاشرے میں اسکی کارکردگی، برگزیدگی اور معنویت بھی واضح ہو جاتی ہے، اس پر تنقید کے ذریعے ہی یہ بات روشن ہو جاتی ہے کہ وہ انسانی معاشرے کی تہذیبی فکری اور جمالیاتی پیش رفت میں سب سے زیادہ معاون ہے، نقاد شاعری کی گہرائیوں میں جن بیش بہا انسانی تجربات سے آشنا ہو جاتا ہے، وہ قارئین کو بھی اُن سے آشنا کرانے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، اس طرح سے وہ اُن کو شاعری کے رموز کا محرم کروانے، اور اس کے نتیجے میں ان کی ذہنی آزادی اور جذباتی آسودگی کا ساماں کرتا ہے اور اس طرح سے زندگی کو زیادہ حسین، بامعنی، دردمند اور مالدار بنانے میں معاونت کرتا ہے۔

یہ بدیہی ہے کہ تنقید نگار نہ ہوتے تو درجہ، بشیکسپر، درڈس ورتھ اور کولرژ کے مجموعہ ہائے کلام طاق لسیاں کی زینت بن کر رہ جاتے، یہ تنقیدی عمل ہی کی معجزہ کاری ہے کہ انسانی ذہن کے شاہکار اپنی تمام تر پیچیدگی کے باوجود لوگوں کے لئے قابل فہم بن کر ان کے دل و دماغ میں رچ بس گئے ہیں، اور زندگی کو نئی معنویت، حسن، رنگارنگی، لطافت، نزاکت اور رفعت و عظمت سے ہمکنار کر چکے ہیں، یہ تنقید ہی کی کارگزاری ہے کہ وہ فن پارے کی فرمیت کو زندگی کی حقیقت سے

ہم رشتہ کرتی ہے، اور قاری ایک جہان معنی سے روشناس ہو جاتا ہے، ایلن راڈوے نے لکھا ہے:

"LANGUAGE COMMUNICATES MORE THAN INFORMATION FOR INSTANCE PITY, FEAR INDIGNATION, IRONY, WIT TENDERNESS, EROTICISM, HUMOUR — AND IT DOES SO IN MANY WAYS. SO THE MIND IS 'ENLARGED' BY LITERATURE NOT ONLY IN THE AREA OF THINKING, BUT ALSO IN THE AREAS OF FEELING INTUITION AND SENSING."

تنقید عالمی ادب کے تجربے سے آفاقی انسانی کلچر کی منسویت، وسعت اور جامعیت کو آشکار کرتی ہے تنقید نگار کا کام یہ ہے کہ وہ تخلیقات کے مخفی ترین گوشوں سے پردہ ہرکائے ایلپیٹ نے اسے EXPOSITION سے موسوم کیا ہے، اس سے زندگی، حسن اور فکر کی نئی وسعتیں آشکار ہو جاتی ہیں۔ ایسا کرنے کے لئے نقاد کو نہ صرف بھرپور ادبی حسیت سے، جو مشاہدہ، تخیل، احساس اور ادراک سے تشکیل پاتی ہے، بہرہ ور ہونا لازمی ہے، بلکہ اس کے زاویہ نگاہ میں وسعت اور دل میں کشادگی کی ضرورت ہے، تاکہ وہ تنگ نظری اور تعصب کا شکار ہونے سے بچ جائے،

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پاسکے

میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

نقاد کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ ادب کی تاریخ، اس کے عہد بہ عہد ارتقاء و روایت اور انفرادیت کے ممل اور رد عمل، بدلتے حالات میں ماحول اور شخصیت کے جدیاتی عمل کے نتیجے میں مطلق ہونے والے افکار و مسائل سے کما حقہ آگاہ ہو، اس کے لئے اپنی زبان کے ادب کے ساتھ ساتھ دنیا کی دیگر ترقی یافتہ زبانوں کے ادب سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ وہ تنقید کے تقابلی انداز کو رد رکھ سکے، ادب عالیہ کو زبانوں، نسلوں، فرقوں اور تہذیبوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا، نہ ہی جغرافیائی، زمانی یا مکانی حد بندیاں ہی اسکے آفاقی کردار کو محدود کر سکتی ہیں، چونکہ ادب تہذیبی، نسلی، مقامی، زمانی یا سماجی حالات و واقعات کے اثرات کو لازماً قبول کرتا ہے، حالانکہ اس کی تخلیقی خاصیت، آخری لسانی شکل میں اسے مادہ ایست اور آفاقیست سے آشنا کرتی ہے، اس

لئے ادب کی قدر سبھی کے لئے نقاد کو مختلف زبانوں کے شاہکاروں سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ وہ ادب کا ایک عالمی شعور پیدا کر سکے اور اس شعور کی روشنی میں اپنی زبان کے ادب کو پرکھے۔

ان لوازم اور خصوصیات کی بنا پر اگر نقاد کے ہارے میں یہ کہا جائے کہ وہ تخلیق کار کے مقابلے میں زیادہ عالم و فاضل اور زیادہ فعال و سہم گیر شخصیت کا مالک ہوتا ہے، تو تعجب کی بات نہیں ایلن راڈوے نے *THE CRAFT OF CRITICISM* میں نقاد کے لئے علمیت (سکارشپ) لازمی قرار دی ہے، اس کے نزدیک نقاد کو زبان، سماجیات، نفسیات اور اخلاقیات کے علم سے بہرہ ور ہونا ضروری ہے، حالانکہ وہ "سکارشپ کو تنقید کا خادم" قرار دیتا ہے، اور تنقید کی انفعلیت کو تسلیم کرتے ہوئے "تربیت یافتہ تنقیدی حسیت" کو لازمی گردانتا ہے، اور یہ تنقیدی صلاحیت ہی ہے نہ کہ علمیت، جو "ادبی حسیت اور اچھے مذاق" کو جلا بخشتی ہے اور اسے ایک تخلیق کار بناتی ہے، درحقیقت ایک سچے نقاد کی ذمہ داریاں وہی انجام دے سکتا ہے جو ایک تخلیق کار کے جملہ پیدائشی اوصاف سے متعصب ہونے کے ساتھ ساتھ کئی ایسی خصوصیات کا حامل ہوتا ہے، جو صرف اسی سے مختص ہوتی ہیں اور جن کا ذکر سطور بالا میں ہو چکا ہے،

نقاد بلاشبہ متذکرہ بالا اوصاف کی بنا پر انفرادیت، قوت، برتری اور فضیلت حاصل کرتا ہے اور وہ تنقید کے منصب جلیلہ پر فائز ہو کر ادب کے امرار قارئین پر منکشف کرتا ہے۔ ظاہر ہے تنقید کا کام ایک ماہر فن کا کام ہے، یہ کام وہی شخص بطریق احسن انجام دے سکتا ہے، جو اسکی اہلیت اور لیاقت سے بہرہ ور ہو، یہ کام ہما شما کا نہیں، مہیا کہ بد قسمتی سے اردو میں سمجھا جاتا ہے، حیرت کا مقام ہے کہ شاعری جیسے تخلیقی فن میں بھی اردو میں فراڈ اور نقلی لوگوں کی کمی نہیں، میں ایسے لوگوں میں ان ناپخت ذہنوں کو بھی شامل کرتا ہوں، جو اپنے تخلیقی فریضے کی سنجیدگی اور وقار کو محسوس نہیں کرتے، اور تیسرے درجے کا ادب پیش کرتے ہیں، ایسے لوگوں کی ہر دور میں کثیر تعداد رہی ہے، قدیم ادوار میں دلی، میر، درد، آتش اور غالب کے ہاتھوں صنف غزل کی مقبولیت اور اثر آفرینی کی دیکھا دیکھی متعدد دوا دیں غزل مرتب کئے گئے، جو دراصل مشاہور

کی خامہ فرسائی کا نتیجہ ہیں۔ ایسی شاعری محض صدائے بازگشت کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

موجودہ دور میں بھی نقلی اور خام کار ادیبوں اور شاعروں کی کمی نہیں، آئے دن رسائل میں نئی شاعری اور نئے افسانے کے نام پر گھٹیا درجے کی چیزیں چھپتی ہیں، وہ نقالی کی اس دبا کا نتیجہ ہیں جس نے اردو دنیا کو مسموم کیا ہے، ایسے گھٹیا درجے کے لکھنے والے اپنی نگارشات کو اصلی اور قبیح سمجھ کر فخریہ پیش کرتے ہیں، اور ادب میں مقام کے متقاضی ہوتے ہیں، مزید زندگی کے ہر شعبے میں سیاست کے عمل دخل کے نتیجے میں شعبہ ادبیات میں بھی ایسے لوگ در آئے ہیں جو سیاسی ریشہ دوانیوں، گروہ بندیوں، ذاتی اثر و رسوخ، منصبی کار بر آری اور ڈپلومیسی سے کام لے کر حصول شہرت میں کامیاب ہوتے ہیں، وہ اپنے مفاد خصوصی کے لئے ادب کو سیاست کا بدل قرار دینے میں بھی تامل نہیں کرتے، سیاست گری کا یہ اسفل انداز تنقید پر بھی حاوی ہو چکا ہے اور کرشمہ سازیاں دکھا رہا ہے چنانچہ معمولی دماغ کے صحافتی نقاد ادب کے بارے میں تعمیری اور سطحی نوعیت کے تبصروں کو تنقید کے طور پر پیش کرتے ہیں، اور اپنے پیشہ ورانہ منصب، اثر و رسوخ اور جوڑ توڑ کے علاوہ عوامی ذرائع ابلاغ کو استعمال کر کے شہرت کے مالک بن بیٹھتے ہیں، تاہم تاریخ ادب اس بات کی شاید ہے کہ ادب میں دھاندلی، سیاست گری اور فریب کاری وقت کی ایک کروٹ کے ساتھ بے اثر ہو جاتی ہے، اور اصل اور نقل کا فرق ظاہر ہو جاتا ہے، ماضی کے ادوار میں نقل کی کارستانیاں زیادہ دیر تک جاری نہ رہ سکیں، وقت کی تبدیلی نے اسکی قلعی کھول دی، بے شک وہی فنکار دوام حاصل کرتے ہیں، جو وقتی سیاست کی شعبہ کاریوں، طلبِ مصلحت اور مصلحت اندیشیوں سے لاتعلقی ہو کر اپنے وجود کی نیم تاریک پہنائیوں میں داخلی بجلیوں کے چراغ اپنے لہو سے روشن کرتے رہے ہیں، کیٹس اور غالب کی مثال سامنے کی ہے، ایسے فنکار وقتی طور پر نامساعد حالات میں ناقدی یا تحسین ناشناسی کے شکار تو ہو سکتے ہیں، لیکن وقت کی کسی غیر متوقع کروٹ یا ایک نئے تنقیدی شعور کے معرض وجود میں آنے یا ادبی درخت کی نئی معنویتوں سے ہمکنار ہونے کے نتیجے میں پوری ادبی دنیا کی توجہ کامرکز بن سکتے ہیں، اور پورے

ادبی منظر نامے کو انقلاب سے آشنا کرا سکتے ہیں، یہ کام بطور خاص تنقید کے ہاتھوں ممکن ہے، ایلیٹ نے اٹھارویں صدی کے میٹافزیکل شاعر ڈن، جو طاق لسیان میں پڑا تھا کی شعری معنویت پر نئی روشنی ڈال کر، اسکی حیات نو کا ساماں کیا، حالیہ برسوں میں میر کی شاعرانہ قوتوں کو نئے سرے سے متعین کیا جا رہا ہے، واقعہ یہ ہے کہ جب ایک صاحب بصیرت نقاد سامنے آتا ہے، تو وہ ادب کی پوری تاریخ اور اسکے بدلے ترجیحات کو اپنی گرفت میں لے آتا ہے، اور پھر دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کرتا ہے،

ادب خارجی زندگی کی رنگ خوردہ، عامیانہ اور مشتر حقیقت سے انقطاع کر کے ایک نئی مخصوص اور مربوط دنیا کو خلق کرتا ہے، ایلیٹ نے اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاعر کے ذہن میں لاتعداد احساسات اور پیکروں کا اجتماع ترکیبی صورت میں ایک نئے مرکب کو خلق کرتے ہیں، تخلیقی دنیا میں فنکار کے علاوہ اگر کوئی دوسرا وارد ہونے کا استحقاق یا لیاقت رکھتا ہے، تو وہ ایک بالغ نظر نقاد ہی ہے، یہ نقاد ہی ہے جو اپنی طبائی، ذوقی، تجسس اور بینائی کی بدولت اس دنیا کی سیاحت کر سکتا ہے اور متنوع حیرت انگیز تجربات، وقوعات اور مظاہر سے دوچار ہوتا ہے، اس کا کام یہیں پر ختم نہیں ہوتا، بلکہ وہ قاری کو بھی اپنے تجربات و مشاہدات سے آشنا کرانے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، اس ذمہ داری سے عہدہ برا ہونے کے لئے اسے اپنے تجربے سے ان تمام علوم، شعبہ ہائے فکر، طبعی مظاہر اور معاشرتی عوامل سے گہری واقفیت حاصل کرنا لازمی بن جاتا ہے، جن کے اثرات شعوری یا غیر شعوری طور پر تخلیقی فنکار نے قبول کئے ہیں، نئے علوم جدید یہ مثلاً بشریات اور نفسیات نے فنکار اور نقاد دونوں کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے نیا مواد فراہم کیا ہے، اس سے فنکار کے علم و آگہی کے لئے جہات روشن ہوتے ہیں، واقعہ یہ ہے کہ فنکار کی شخصیت میں غیر معمولی انجذابی قوت ہوتی ہے، وہ مقناطیس کی مانند اشیاء، مظاہر، وقوعات، تجربات اور افکار کی روح کو اپنے اندر جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتا ہے، بدیہی طور پر اس کے لہو سے پھوٹنے والے نامیاتی تجربے، جو خانہ اور داخل کی متخالف قوتوں

کے مکمل انضمام کی ضمانت فراہم کرتے ہیں، اپنے اسرار پنہاں کو آشکار کرنے کے لئے ایک سے زیادہ ذہنی رویوں، سطحوں اور زاویوں کا مطالعہ کرتے ہیں، پس، شاعر کی تخلیقات، جو اس کے ذہنی مفکرانہ، جمالیاتی، نفسیاتی اور معاشرتی میلانات کی ترکیبی صورت کی تخیلی بازیافت پر ڈال ہیں۔ ان علوم و عوامل سے بالواسطہ یا بلاواسطہ ہم رشتہ ہوتی ہیں، نتیجے میں اگر نقاد اپنی ژرف بینی اور ویرانی قوت کے ساتھ ساتھ مختلف علوم متداولہ مثلاً اخلاقیات، فلسفہ، جمالیات، نفسیات، بشریات اور سماجیات سے بھی مدد لے کر شاعر کے تخلیقی ذہن کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے، تو وہ اپنے دائرہ عمل سے قدم باہر نہیں رکھتا، دیکھنا صرف یہ ہے کہ ان علوم اور نظریات کی وساطت سے وہ کس حد تک اپنے اصلی مشن یعنی ادب کی تفہیم و تحسین میں کامیاب ہوتا ہے،

تمدنی تنقید کے ذیل میں آنے والے معاصر نقاد بھی مختلف علوم کی مدد سے شاعر کے باطن میں اترنے کی کوشش کرتے ہیں، میراجی، حسن عسکری اور سلیم احمد نے علم نفسیات، عالم خود میری نے فلسفیانہ اور وارث علوی، باقر مہدی اور فضیل جعفری نے سماجیات کی مدد سے بعض فن پاروں کو سمجھنے اور سمجھانے کی سعی مشکور کی ہے، مارکسی تنقید کے مقابلے میں تمدنی تنقید کی علمیت، توازن اور معنویت کی بنا پر اس کی قدر و منزلت سے انکار ممکن نہیں، اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ مارکسی نقادوں سے طریقہ کار میں مماثلت یعنی فن کو فنکار کی ذاتی، نفسیاتی، معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے حوالے سے سمجھنے کے رویے کو روار کھنے کے باوجود، تمدنی تنقید اپنے مثبت مقصد میں اس سے قطعی مختلف ہے، اختلاف کا اہم پہلو یہ ہے کہ کسی طے شدہ نظریے کے تحت میکانیکی طریقے سے شاعری کو جانچنے پر اصرار نہیں کرتی، جس کے نتیجے میں شعری رویے پر تنقیدی نظریے کا تغلب قائم ہو جاتا ہے، تمدنی تنقید کے مؤیدین نظریے کو اختیار تو کرتے ہیں، مگر وہ اس کی ادعائیت اور قطعییت پر اصرار نہیں کرتے، وہ نظر کو مقصد نہیں بلکہ حصول مقصد کا ذریعہ قرار دیتے ہیں، اور ضرورت پڑنے پر اس میں تبدیلی کرنے یا قطعی طور

پر اس سے دست بردار ہونے سے بھی احتراز نہیں کرتے، ضرورت پڑنے پر وہ بیک وقت ایک سے زائد نظریات سے بھی استفادہ کرتے ہیں، وارث علوی اور فاروقی اس کی مثالیں ہیں،

اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ کسی نظریے کی غلامی پر رضا مند نہیں، وہ ادب کا مطالعہ سیاسی مصلحتوں کے تحت نہیں کرتے، وہ آزادی رائے اور ذہنی خود مختاری کا ہر قیمت پر تحفظ کرتے ہیں ان کی غرض و غایت اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ادبی تجربوں کی اصلیت کو دریافت کریں، اس مقصد کے حصول کے لئے وہ ہر اس علم، نظریہ اور اصول کو عملی طور پر برتتے ہیں جو ان کی دستگیری کر سکے ساتھ ہی وہ ادب کے خود مختارانہ وجود کو بھی تسلیم کرتے ہیں، وہ اس سے رعونت اور تذبذب سے پیش نہیں آتے بلکہ اس کی گریز پائی، داخلیت پسندی اور وجودی (ontological) کردار کے پیش نظر اس کے ساتھ منکسر المزاجی اور ہمدردی کا رویہ روارکھتے ہیں تاکہ اس کے قرب سے متمتع ہو سکیں، اور اس سے ایک ذہنی رشتہ قائم کر سکیں، اس رشتے کو با معنی مکالمے میں تبدیل کرنے کے لئے وہ مختلف نظریات اور علوم کا دامن تھام لیتے ہیں۔ غالباً اسی بنا پر اہلن راڈوس نے ادب کے مطالعے کے لئے PLURALISM کے اصول کو واحد غیر نزاعی اصول نقد قرار دیا ہے، وہ لکھتا ہے کہ "یہ وہ اصول سمجھو یہ کہتا ہے کہ تخلیقی ادب کے نمونوں کی روح تک پہنچنے کے لئے ایک سے زائد راستے ہیں۔"

تمدنی تنقید کے طریق کار کے مؤیدین میں حسن عسکری، وزیر آغا، عالم خوند میری، وحید اختر، وارث علوی اور فیصل جعفری خاص طور سے شامل ہیں، اس نوع کے تنقید نگاروں میں وزیر آغا ایک وسیع المطالعہ زیرک، رمز شناس، سلیم الطبع اور کشادہ ذہن نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں، "نظم جدید کی کروٹیں" سے لے کر "نئے تناظر تک" انہوں نے مختلف علوم مثلاً عمرانیات، نفسیات، بشریات، اساطیر اور علم طبیعیات کی مدد سے ادبیات کے داخلی اور خارجی محرکات و عوامل کا تجزیاتی مطالعہ کر کے فنکار کی شخصیت کے عناصر ترکیبی اور پھر تکمیل شدہ فن میں اس کے اظہارات کا مطالعہ باریک بینی، خلوص اور انہماک سے کیا ہے، یہ کام کرتے ہوئے وہ فن کے خارجی موثرات اور اس کے داخلی تخلیقی طریقہ کار میں نقطہ اتصال کی دریافت پر زور دیتے ہیں، جو اعلیٰ فن کی تخلیق کے لئے راستہ ہموار کرتا ہے، سب

سے زیادہ خوش آئند بات یہ ہے کہ وزیر آغا کئی مقامات پر شاعری کی ماہیت اور اس کی تشکیل کے رموز کی تفہیم کے لئے غیر متعلقہ باتوں سے اجتناب کر کے شعر کی لفظی ساخت کے مطالعے کو مرکزی اہمیت دیتے ہیں اور الفاظ کی کارکردگی پر روشنی ڈالتے ہوئے "تخلیقی عمل"، "لفظ و خیال کے رشتے" اور "خواصی کے عمل" کی وضاحت کرتے ہیں،

"خواصی اور ربط کی دریافت کے اس عمل میں لفظ کی اہمیت سے انکار مشکل ہے کہ اس کے بغیر یہ تجربہ ادبیہ دریافت مادی پیکر میں سامنے نہیں آ سکتی۔"

وزیر آغا کی دلچسپیاں متنوع ہیں، وہ شعر کے لسانی مطالعات کے علاوہ اس کے عمرانی اور تہذیبی محرکات کی تلاش و تعین کو بھی اہمیت دیتے ہیں، "اردو شاعری کا مزاج" میں لکھتے ہیں:

"کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا، لیکن یہ پس منظر کسی سادہ ورق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا، بلکہ دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے، اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا آئینہ ہے، یعنی یہ سطح دھرتی کے اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لئے ایک خاص رنگ مستعار لیتی ہے، دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اجاگر کرتی ہے، اور زمین کے اوصاف کے علاوہ آسمان کے اوصاف کو بھی پیش کر دیتی ہے، ان دونوں سطحوں کے امتزاج ہی سے کسی ملک کا وہ ثقافتی اور تہذیبی پس منظر مرتب ہوتا ہے، جو اس کی زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتب کرتا ہے"۔

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شاعری کے مطالعہ کے لئے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر

کے جائزے کو ضروری قرار دیتے ہیں، اس عمل میں دو منفرد خصوصیات ان کے یہاں ایسی ہیں جو انہیں
 مارکسی نقادوں کے طریق کار سے متمایز کرتی ہیں، ایک وہ کسی شاعر کے حوالے سے خارجی پس منظر کا تجزیہ
 کرتے ہوئے اس کے اہم تشکیلی اور دیرپا عناصر کا ایک وسیع تصور رکھتے ہیں، وہ فوری نوعیت کے سماجی
 یا معاشی حالات کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے، بلکہ ایک وسیع تناظر میں دھرتی کی تاریخ کا احاطہ کرتے ہیں اور
 سماجی حالات کے علاوہ تہذیبی تصورات، بشریات، نفسیات اور روایات و اقدار کے گہرے اور
 بسیط مطالعے پر بھی حاوی ہو جاتے ہیں، دوسرے وہ شاعری کو خارجی حالات کی راست، ترسیل کا آلہ قرار
 نہیں دیتے، بلکہ وہ شاعر کی داخلی سطح پر اس کی اندرونی قوتوں سے مربوط ہونے کے عمل کو لازمی قرار دیتے
 ہیں، اس طرح سے وہ شاعری کو ایک محدود نوعیت کے شخصی رد عمل کے مترادف قرار دینے سے احتراز
 رتے ہیں اور اسے ایک ارفع اور عالمگیر انسانی اور تہذیبی سطح سے آشنا کرتے ہیں، شاعری، ان کے
 نزدیک ان شعبہ ہائے فکر سے بھرپور استفادہ کرتی ہیں جن سے انسانی اقدار متشکل ہوتی ہیں، شاعری
 ان شعبہ ہائے فکر کی نورانی شعاعوں کو رنگ و پے میں جذب کرتی ہے، اور قاری یا نقاد کے ہاتھوں
 ذرا سے لمس فکر سے یہ شعاعیں دھکنے لگتی ہیں اور روشنی دائرہ در دائرہ پھیلتی ہے اور طلسمی منظر ناموں
 کی تخلیق کرتی ہے۔

وزیر آغانے اسی نظریے کے تحت اردو شاعری کی تین اصناف یعنی گیت، غزل اور نظم کا
 جائزہ لیا ہے، اور شاعری کے نئے فکری اور تہذیبی ابعاد کو روشن کرنے کی کوشش کی ہے، یہ ضرور ہے
 کہ وہ ہمیشہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوتے، یعنی اپنے تنقیدی طریقہ کار سے وہ ہمیشہ ان نتائج
 کا استنباط نہیں کر پاتے، جو ان کے طویل تہذیبی مباحث اور علمی وسعت و استدلال سے متوقع
 ہوتے ہیں، انہوں نے برصغیر میں تہذیبی ارتقاء کے پس منظر میں مختلف تہذیبی قوتوں کی آویزشوں
 کے نتیجے میں گیت کو بت پرستی، غزل کو جزا اور نظم کو کل کے مترادف قرار دیا ہے، یہ طریقہ نقد پرور
 کی جدت کے باوجود دو بنیادی نکات کی بنا پر اپنی متوقع اور موثر کارکردگی انجام نہیں دے پاتا
 اول یہ کہ مختلف تہذیبی عوامل کے تحت شاعری کی صنفی تفریق اپنے معقول جواز کی عدم موجودگی

میں جن نتائج کو راہ دیتی ہے، وہ عمومی نوعیت کے ہیں، غزل کی صنفی منتشر خیالی کو پیش نظر رکھ کر اسے تہذیبی ارتقاء کی جس منزل میں انفرادیت کی پہچان سے مربوط کیا گیا ہے، وہ نقاد کی ارادی منصوبہ بندی کو ظاہر کرتا ہے، اس لئے کہ غزل کی منتشر انخیالی کا اطلاق غزل کی تمام تر شاعری پر نہیں ہو سکتا اسی طرح نظم کی جس تکمیلیت یا کل کو اس کے تہذیبی ارتقاء سے مربوط کیا گیا ہے، وہ صرف نظم ہی سے متعلق نہیں ہو سکتا، بلکہ غزل کے بارے میں بھی صحیح ہو سکتا ہے، میر غالب اور فیض کے کتنے ہی غزلیہ اشعار اپنے تخیلی پس منظر ڈرامائییت، واقعہ، مکالمہ اور شعری کردار کے عمل اور رد عمل کی بنا پر ایک کل کا تصور پیش کرتے ہیں اور اس کے مقابلے میں انیسویں صدی میں آزاد اور حالی سے لے کر موجودہ صدی میں جوش، ظفر علی خان اور اختر ثانی تک کتنے ہی نظم نگار ایسے ہیں، جو نظم کے کلی تصور سے نا آشنا ہیں، اس لئے صنفی اعتبار سے وزیر آغا کی تھیسس ان کی ذاتی رائے کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

دوم، وزیر آغا اپنے تہذبات کی توثیق کے لئے قدیم و جدید ادب کی شاعری کے مختلف نمونے پیش کرتے ہوئے سچی شاعری اور کلام منظوم کے فرق کو ہمیشہ ملحوظ نہیں رکھتے، نتیجے میں ان کے نتائج افکار بھرپور اشتقاق نہیں کر پاتے، ”اردو شاعری کا مزاج“ میں بدلتے تہذیبی اور فکری منظر کے نتیجے میں شاعری کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کا جائزہ لیتے ہوئے وہ کئی شعراء مثلاً نظیر اکبر آبادی، فانی، اقبال اور اختر شیرانی کے یہاں موضوعی اور ذہنی جہات کا تعین کرتے ہوئے وہ یہاں سچی شاعری اور کلام منظوم کی تفریق کو نظر انداز کرتے ہیں، وہ شعراء کے رویوں کی تعین کرتے ہوئے ان کے کلام خواہ وہ شاعری ہو یا کلام منظوم، پر اپنے خیالات کی بنیاد رکھتے ہیں، چنانچہ وہ فانی کے ذیل کے بیانیہ شعر کو بھی ”غزل کے بلند پایہ اشعار“ میں شامل کرتے ہیں،

اک مہم ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا زندگی کا ہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

وزیر آغا فن کے خارجی محرکات کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی فن پارے کو ایک منفرد اور قائم بالذات تخلیق قرار دیتے ہیں، اس سے ظاہر ہے کہ وہ فن کے انفرادی وجود پر نظر رکھتے ہیں لکھتے ہیں،

”ایک صحیح نقاد ہر فن پارے کو ایک منفرد تخلیقی کاوش قرار دیتا ہے“
اور اس کا جائزہ اس طور لیتا ہے کہ اسکی جمالیاتی چکاچوند میں اضافہ
ہو جاتا ہے۔“

گویا ان کی تنقید کا ایک اہم اور مستحق پہلو یہ ہے کہ وہ تنقید کے تمدنی نظریے کے پابند ہو کر
نہیں رہ جاتے، وہ ذہن کی جولانی، فکر کی کشادگی اور ذوق سلیم سے کام لے کر کئی شعراء کا انفرادی
اور تخصیصی مطالعہ کرتے ہوئے ان کے تہذیبی اور مجلسی حالات کے جائزے سے گریز کر کے راست
ان کی تخلیقات کا سامنا کرتے ہیں، اور ان کے کلام ہی سے یا تو ان کے شعری تصورات سے یا
زبان و بیان کے خصائص سے زندگی، فطرت، کائنات اور اخلاقیات کے بارے میں ان کے رویوں
کی توضیح کرتے ہیں، اس ضمن میں نظم جدید کی کروٹیں، میں اقبال، راشد میراجی، اور راجہ مہدی علی خان
کے مطالعے قابل ذکر ہیں، اسی طرح ”کرمک ناداں سے کرمک شب تاب تک“ میں اقبال
کے ذہنی رویوں کا اظہار دو خاص علامتوں یعنی پروانہ اور جگنو کے وسیلے سے کیا گیا ہے، جولا ریب
ان کی باریک بینی اور جودست طبع کو ظاہر کرتا ہے، جدید شعراء میں عارف عبدالمیتن اور شہزاد احمد
کا مطالعہ اسی طریقے سے کیا گیا ہے، یہ بات کہنے میں مجھے تامل نہیں کہ جہاں وزیر آغا شاعر کی
”تخلیقات پر تہمت“ تو جہر مرکوز کر کے اس کی شاعری کی نوعیت، محرکات اور رویوں کی تعین قدر
کرتے ہیں، وہاں انکی بصیرت، ذکاوت اور قوت فیصلہ کے جوہر چمک اٹھتے ہیں۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ وزیر آغا کے ذہن و فکر میں وسعت ہے، وہ مختلف علوم متداولہ
کا گہرا مطالعہ کر کے اپنے ذہن و فکر کو مزید وسیع اور مالدار بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں، وہ
علم و خبر کو اپنے وجود کا حصہ بناتے ہیں، اور پوری آگہی اور ذہن کی انجذابی اور متجسسانہ قوت سے
شعراء ادب کے نادیدہ امکانات کو منور کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ ”آشوب آگہی“ جیسا علمی اور فلسفیانہ
مقابلہ اسکی عمدہ مثال ہے، یہ ادبی شعور کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کی تفہیم میں مدد و معاون ثابت

۱۔ تنقید کیا ہے (تنقید اور علمی تنقید) صفحہ ۲

ہوتا ہے، اسی طرح جب وہ تخلیقی عمل پر غور و فکر کرتے ہیں، تو اسے خالص شعری نقطہ نظر سے سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ اس کے حیاتیاتی، تاریخی اور دیومالائی پہلوؤں پر غائر نظر ڈالتے ہیں، وہ فنون لطیفہ کے حوالے سے بھی اسکی ماہیت کے رموز کو آشکار کرتے ہیں، وزیر آغا کی ہمیشہ یہ کوشش رہتی ہے کہ وہ شعر و ادب کے وسیع تر امکانات اور دور رس عواقب پر محیط ہو جائیں، اور ایسا کرتے ہوئے وہ ادب کی وقعت، ہمہ گیری اور توسیع کا ساماں کرتے ہیں، اور ادبی اقدار کی سطح کو بلند کرتے ہیں وزیر آغا کے تنقیدی شعور میں وسعت اور ہمہ گیری ہے، وہ ادیب یا ادب کا سامنا کرتے ہوئے اپنی شخصیت کی وسعت اور ہمہ گیری کے سحر سے ان کے مستور گوشوں کو بے نقاب کرتے ہیں

”شاعری کا وصف یہ ہے کہ وہ شگفتن ذات کا مظاہرہ کرتی ہے نہ

کہ ترسیل نظریات کا، جب یہ بنیاد مہیا ہو جائے تو پھر نئی شاعری کی

توضیح کچھ ایسی مشکل نہیں“ (نئی شاعری)

”نئی نظم کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ بحیثیت مجموعی علامتی

ہے، اور جب میں کہتا ہوں کہ وہ علامتی ہے تو اس سے میری یہ مراد ہے

کہ وہ کسی مقرر معنی کو قاری تک پہنچانے کا اہتمام نہیں کرتی، بلکہ علامت

اور لفظ کی دیواروں کو توڑ کر ذات کے پھیلاؤ اور وجود کی مسافت

کو طے کرنے کی کوشش کرتی ہے۔“ (نئی اردو نظم)

”برقی زار“ ضیا جالندھری کا جہنم ہے، نہاں و مکان کی تبدیلیوں کے

باعث ”یہ جہنم“ (بعض امور میں) ڈلنے کے *INFERNO* اور ایلپیٹ کے

ولسٹ لینڈ سے مختلف ہے، لیکن اس اعتبار سے یہ ان دونوں سے

مشابہ ہے کہ یہاں بھی زندگی موت کی زد میں آچکی ہے، اور ایک کرناک

کیفیت چاہے یہ آگ ہو یا برف، باقی تمام کیفیات پر حاوی

ہو چکی ہے۔ (ضیا جالندھری کی نظمیں)

حسن عسکری کو تمدنی نقاد اس بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ وہ مختلف ادبی تحریکات اور رجحانات کی تشریح سماجی اور تہذیبی تناظر میں کرتے ہیں وہ زیادہ تر ہنگامی نوعیت کے ادبی مسائل پر اظہار خیال کرتے ہیں "ستارہ یا بادبان" میں پہلے دس مقالے ادبی مسائل کی بحث انگیز توضیح سے متعلق ہیں اور پھر بقیہ سترہ مضامین میں سے صرف پانچ مقالے مالی، جرات، فراق، محسن کار کو روی اور منوط کے مطالعات پر مبنی ہیں۔ "الناس اور آدمی" میں بھی تین چار مضامین کو چھوڑ کر بقیہ مضامین عمومی نوعیت کے ادبی مسائل و افکار سے بحث کرتے ہیں،

جیسا کہ مذکور ہوا، حسن عسکری کے اکثر و بیشتر مضامین جو عمومی نوعیت کے ہنگامی مسائل و رجحانات کے تجزیہ و تشریح پر مشتمل ہیں، ان کے کسی عینق اور مربوط تنقیدی شعور کا پتہ نہیں دیتے، ان کے مضامین کے عنوانات ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی فوری نوعیت کے ادبی مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہیں۔

انہوں نے ایسے مطالعات سے خصوصی دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے جو مغربی ادب خاص کر فرانسیسی ادب سے متعلق ہیں اور جو ان کے غیر زبانوں کے ادب سے واقفیت پر دلالت کرتے ہیں وہ اپنی معلومات کو اردو میں مخرب پیش کرتے ہیں یہ کام غیر افادی یا غیر موقع قرار نہیں دیا جاسکتا بشرطیکہ اسکی افادیت اور معنویت بالواسطہ یا بلاواسطہ اردو ادب کے حوالے سے قائم ہو اور ایسا کرتے ہوئے غیر معمولی ادبی بصیرت اور ذہنی تاثیر پذیری کا ثبوت فراہم کیا جائے حسن عسکری ان دونوں شرائط کو کما حقہ پورا نہیں کرتے وہ بودیسر پر لکھتے ہیں "تو سارا مقالہ شروع سے آخر تک من ممانہ نظر میں آتی ہے جہاں وہ مغربی افکار کا اردو ادب سے مطابقت کا کوئی پہلو ڈھونڈتے ہیں (حالانکہ ایسا کم ہی دیکھنے میں آتا ہے) وہاں وہ اپنے دعوے کو دلیل کی کمزوری یا عدم معنویت سے ثابت نہیں کر پاتے، مثلاً وہ رائج جیسے فلسفی کے افکار کی مماثلت کی نشاندہی فراق جیسے جذباتی شاعر کے یہاں کرتے ہیں، حسن عسکری کے ایسے معلوماتی مضامین بالعموم رواردی میں لکھے گئے ہیں، وہ ٹھوس علمی اور استدلالی بنیاد سے عاری ہیں اور محض تاثراتی انداز رکھتے ہیں، خود لکھتے

ہیں "چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو رد عمل پیدا ہوا ہے میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں" ما

حسن عسکری اس حقیقت کو فراموش کرتے ہیں کہ ان کا "چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر" ان کے اندر پیدا ہونے والا شخصی رد عمل اگر علمی جامعیت اور استدلالی نظم و ضبط میں ڈھلنے سے قاصر رہے تو وہ تنقیدی اعتبار کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا، ان کی ایسی تحریریں علم و خبر سے محروم ہونے اور ذاتی رد عمل کی چاشنی کے باوجود ان کے تنقیدی ذہن کی کارآگاہی کو مشکوک بناتی ہیں ان تحریروں میں علمی متانت اور وقار اور ذہنی ہمہ گیریت کے بجائے اخبار کے ادبی کام کی سطحی منطقیات بات سے بات پیدا کرنے کی ہوشیاری، بزلہ سبلی، نفقہ تراشی اور طنز و استہزا کا انداز کار فرما ہے،

دوسری بات یہ ہے کہ وہ معمولی سے معمولی نکتے کی بھی اتنی غیر ضروری توضیح کرتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے، ان کی تحریروں کا وضاحتی اور تکراری انداز مکتبی نقادوں کو بھی مات کرتا ہے، مثال کے طور پر ان کے مقالے "استعارے کا خوف" کو لیجئے، اس میں استعارہ سازی کے بارے میں اس خیال کو کہ استعارہ اندرونی اور بیرونی دنیا کے باہمی ادغام سے معرض وجود میں آتا ہے، انہوں نے مقالے کا تقریباً اسی فیصد اسی معروف نکتے کی تشریح کی نذر کیا ہے :

استعارے کی پیدائش کا عمل وہی جو خواب کی پیدائش کا، آدمی اپنے تجربات کو قبول بھی کرنا چاہتا ہے اور رد بھی، ان دور جگہات میں سمجھوتہ سے صورت نکلتی ہے کہ تجربہ براہ راست ظاہر نہیں ہوتا، ہو بھی نہیں سکتا، اس کے بجائے کوئی خارجی چیز تجربے کی قائم مقام بن جاتی ہے، اس عمل کے ذریعے چاہے خواب وجود میں آئے چاہے استعارہ، اس میں ہمارے شعور، اجتماعی لامشور، احساس، جذبے اور خیال کے ساتھ ساتھ ہمارے گرد و پیش کا وہ حصہ بھی شامل ہوگا جو ہم نے اپنے ذہن و

کر لیا ہے۔

قہہ دار استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہیے، ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی دوسرے اپنی خودی کی کوٹھڑی سے نکل کر گرد و پیش سے ربط قائم کرنے کی۔

آدمی چاہے نظم لکھ رہا ہو چاہے نثر، لیکن اگر وہ تخلیق کرتا چاہے تو اندرونی دنیا اور بیرونی دنیا دونوں کو قبول کئے بغیر اور ان دونوں کو آپس میں سمونے بغیر چارہ نہیں اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے استعارے کی پیدائش۔

استعارہ اپنے اندرونی تجربات اور خارجی دنیا کو بے جھجک قبول کرنے سے پیدا ہوتا ہے استعارہ جذبے اور فکر کی علیحدگی کو ختم کر کے انہیں ایک دوسرے میں جذب کر دیتا ہے، شعور اور لاشعور، جسم اور دماغ فرد اور جماعت، انسان اور کائنات کا وہاں اسی کے وسیلے سے ہوتا ہے۔

استعارہ اپنے ذاتی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت ڈھونڈنے کا نام ہے استعارہ انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا ایک وسیلہ ہے استعارہ کا مطلب یہی ہے کہ کائنات میں بیک وقت وجود کے کئی اصول کار فرما ہیں جن کے درمیان اختلاف بھی ہے اور مماثلت بھی، اور جو بدیہی تضاد کے باوجود ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک بزرگ ترو وحدت کی تشکیل کر سکتے ہیں۔

وجود کے اتنے متضاد اصولوں اور قوتوں کو یکجا کر کے ان کی نوعیت بدل دینا

استعارے کا کام ہے۔

ایک چھوٹے سے مضمون میں ایک ہی نکتے، جسکی وضاحت مغربی ادب میں پہلے ہی ہو چکی ہے، کی بار بار وضاحت کرنا۔ اور ایک ہی نتیجہ برآمد کرنا نہ صرف ذہنی و فکری نظم و ضبط

کی کمی کو ظاہر کرتا ہے، بلکہ ان کی انتقادی قوت کو بھی مشکوک بناتا ہے، یہی عالم کم و بیش دیگر مقالوں کا بھی ہے، رہے وہ مقالے جو انفرادی فنکاروں کے مطالعات پر مشتمل ہیں اور جو ان کے تنقیدی شعور کی فعالیت کا ثبوت فراہم کر سکتے، وہ بھی قاری کو مایوس کرتے ہیں، مجھے حیرت ہے کہ فاروقی، وارث علوی اور شمیم حنفی کتنے بنیادوں پر ان کی ناقدانہ صلاحیتوں کے اس قدر مدّاح ہیں، ان کے انفرادی مطالعوں میں میر، فراق اور حالی کی شاعری کے مطالعات بطور مثال پیش کئے جاسکتے ہیں، ان مقالوں میں ان کی ناقدانہ معروضیت، ذہنی انقباض اور تحسین خناسی پر سے اعتماد اٹھ جاتا ہے، میر اور نئی غزل کا آغاز یوں ہوتا ہے:

”یہ بات اب واضح ہوتی جا رہی ہے کہ ہماری غزل پر غالب کے بجائے میر کے اثرات بڑھ رہے ہیں، اسکی وجہ محض تنوع پسندی نہیں ہے، اب ہمارے غزل گوئی ذہنی اور روحانی ضرورتیں محسوس کر رہے ہیں، جو غالب کی شاعری سے پوری نہیں ہوتیں، اب ان کے سامنے ایسے مسئلے ہیں جنہیں میر نے زیادہ شدت سے محسوس کیا تھا، اور ایک ایسا مزاج پیدا کرنے کی کوشش کی تھی، جو زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنے میں مدد دے سکے، وہ مسئلہ صرف ہمارے ہی شاعرانہ ادراکوں کے سامنے نہیں، بلکہ پوری دنیا کا ادب آج کل اسی کشمکش میں مبتلا ہے، اس اعتبار سے میر غالب سے زیادہ جدید ہے، اور نئے تقاضوں سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔“

”میر اور نئی غزل“ کے اس تمہیدی پر نگیات سے حسن عسکری کے کئی دعوے معقول دلائل کے محتاج نظر آتے ہیں، مثلاً اس میں جدید غزل پر غالب کے بجائے میر کے اثرات پڑھنے کے جو دلائل دی گئی ہیں، وہ یکسر غیر معقول اور بے بنیاد ہیں، غالب کے مقابلے میں میر کے اثرات کے فروغ کا جو دعویٰ کیا گیا ہے، اسکے لئے نہ ”تنوع پسندی“ سبب ٹھہرایا جاسکتا ہے، نہ ہی ”ہمارے غزل

گویوں کی وہ ذہنی اور روحانی ضرورتیں ہیں جو غالب کی شاعری سے پوری نہیں ہوتیں، شاعری میں قدما کے اثرات کو قبول کرنے کی وجہ تنوع پسندی ہو ہی نہیں سکتی، اس لئے کہ متاخرین ارادی سعی سے قدیم شعراء کے تتبع میں تنوع پیدا نہیں کرتے، یہ بات بھی ناقابل فہم ہے کہ ہمارے غزل گو شعراء کی وہ کونسی نئی ذہنی اور روحانی ضرورتیں ہیں جو میر تو پورا کرتے ہیں، مگر غالب پورا کرنے سے قاصر ہیں، یہ بات واضح ہے کہ میر کی طرح غالب بھی کما حقہ جدید ذہن کے تقاضوں کو پورا کرنے کی قوت رکھتے ہیں، چنانچہ آل احمد سرور لکھتے ہیں "لوگوں نے غالب کے چراغ سے چراغ جلانے اور آج اردو کے بہت سے نمایندہ شعراء پر ان کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔"

پھر یہ کہنا کہ غزل گو کے سامنے ایسے مسئلے ہیں جنہیں میر نے زیادہ شدت سے محسوس کیا تھا۔ ان کی غالب ناشناسی کے رویے کو ظاہر کرتا ہے، ان کی لاعلمی کا اندازہ اس بیان سے بھی ہو سکتا ہے کہ "میر نے) ایک ایسا مزاج پیدا کرنے کی کوشش کی تھی جو زندگی سے ہم آہنگی رکھنے میں مدد دے سکے اور اس پر ایزادیہ کہ یہ مسئلہ صرف ہمارے ہی شاعروں اور ادیبوں کے سامنے نہیں بلکہ پوری دنیا کا ادب اسی کشمکش میں مبتلا ہے، اس اعتبار سے میر غالب سے زیادہ "جدید ہے" معلوم نہیں کہ میر نے کونسا ایسا مزاج قائم کرنے کی کوشش کی تھی، جو زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنے میں مدد دے سکے اور جو غالب قائم نہ کر سکے، یہ زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنا "کیا مطلب رکھتا ہے؟ شاعر زندگی کو بھوگتا ہے، اس سے تجربے حاصل کرتا ہے (خواہ زندگی سے ہم آہنگی یا عدم مطابقت کے نتیجے میں) اور پھر حقیقی زندگی سے انحراف کر کے تنہی سطح پر اپنے تخلیقی وجود کی بازیافت کرتا ہے، ظاہر ہے کہ "زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنے والی بات بے محل ہے، اس بے محل بات کو پوری دنیا کے ادب کی کشمکش کا باعث ٹھہرانا اور اسی اعتبار سے میر کو غالب کے مقابلے میں زیادہ جدید ٹھہرانا بے معنی ہے، تعجب تو یہ ہے کہ "میر اور نئی غزل" کے عنوان سے دو مضامین لکھنے کے باوجود وہ نہ ہی میر اور نہ ہی میر کی نئی غزل سے کسی ٹھوس یا قابل قبول مناسبت کو قائم کر سکے ہیں، وہ میر کی نئی غزل سے مناسبت کی جو دلیل پیش کر رہے ہیں، وہ وہی دلیل ہے جس کا مضمون کے آغاز میں انہوں نے ذکر

کیا ہے اور جس کا حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے، یعنی میر نے عام زندگی سے رشتہ قائم کر لیا تھا، اس دلیل کی عدم معقولیت کی بنا پر پورے مضمون میں میر کی نئے ذہن سے مماثلت کے حوالے سے جو بحث کی گئی ہے وہ گمراہ کن نتائج کی طرف لے جاتی ہے۔

ان کا ایک اور مقالہ "حالی کی مناجات بیوہ" بھی ان کے ذوق سلیم اور ناقذانہ قوت کے بارے میں شکوک پیدا کرتا ہے، مضمون میں اس بلند بانگ دعوے کے باوجود کہ "اس کے مناجات بیوہ" کے خالص ادبی پہلو کی طرف کسی نے توجہ نہیں کی ہے، انہوں نے اس کے ادبی پہلو کو ان چھوڑ رکھا ہے، محض یہ لکھنے سے کہ نظم میں "تشبیہات" استعارات تو الگ رہے، حالی نے مواد سے تک ایسے استعمال کئے ہیں جو ایک طرف تو بیوہ کے جذباتی تجربے کی شدید ترین ترجمانی کرتے ہیں دوسری طرف اس کے تجربے کا مقابلہ و موازنہ عام انسانوں کی وسیع تر زندگی سے کرتے ہیں، اس نظم کا ادبی پہلو اہم اگر نہیں ہوتا، اور پھر یہ دعویٰ کہ "اگر شری طریقہ کار کی موزونیت اور کامیابی کے نقطہ نظر سے غور کریں، تو مناجات بیوہ کا شمار اردو کی اعلیٰ ترین نظموں میں ہوگا" قطعی طور پر ٹھوس دلائل سے عاری ہے، "شری طریقہ کار کی موزونیت اور کامیابی" سے کیا مطلب لیا جاسکتا ہے، محض کسی چیز کے ذکر سے ہی تو بات نہیں بنتی ہے،

جہاں تک فراق کے بارے میں ان کے تصورات و تاثرات کا تعلق ہے، وہ نہ صرف ان کی جانبداری، عقیدہ بندی اور تاثیریت کے حامل ہیں، بلکہ ان کی شعر فہمی اور شعری کی صلاحیتوں پر بھی پردہ ڈالتے ہیں، اردو شاعری میں فراق کی آواز "کا آغاز یوں کرتے ہیں:

"فراق صاحب اردو شاعری میں ایک نئی آواز، نیالےب و لہجہ، نیا طرز

احساس، ایک نئی قوت بلکہ ایک نئی زبان لے کر آئے، اور اس کے بعد فراق

کی شاعری نے اردو میں ایک ادارے کی حیثیت اختیار کی ہے۔"

"فراق کی شاعری تو اردو شاعری کی روایت میں ایک زبردست اضافہ ہے

جذبہ عقیدت سے مملو ان دعوؤں کو صحیح ثابت کرنے کے لئے وہ جن خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

وہ قاری کو مطمئن کرنے سے تو رہے، خود ان کے دعوؤں کی تکذیب کرتے ہیں، مثلاً فراق کے یہاں ہجو وصال کی عمومی کیفیت کی نشاندہی اور ساتھ ہی ان کے یہاں ولیم رانج کے نظریہ آواگون کی دریافت، ان کے پورے تنقیدی نظام میں رخنہ ڈالتی ہے، اسی لئے کہ فراق کی تمام شاعری کسی گہرے فلسفے فکریا نظریے کے بجائے شخصی جذبات و تاثرات کی شاعری ہے، "انسان اور آدمی" میں حسن عسکری نے ادب میں اپنی حیثیت بڑی سچائی کے ساتھ خود متعین کی ہے، لکھتے ہیں:

"اپنی چند غیر افسانوی تحریروں کا پہلا مجموعہ شائع کرتے ہوئے میں یہ فیصلہ نہیں کر سکتا کہ انہیں تنقیدی مضامین کہوں یا کچھ اور۔۔۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ میرے ذہن میں تنقید نگاری کا کوئی تصور نہیں یا میں اس تصور کو عملی شکل نہیں دے سکتا، اصل بات یہ ہے کہ مجھے نہ تو افسانہ نگار کہلانا پسند ہے نہ تنقید نگار، نہ ادیب، میں تو اپنے آپ کو اس زمرے میں شامل سمجھتا ہوں جس کا نام ایک فرانسیسی ناول نگار نے (جس کا نام صرف اس لئے حذف کرتا ہوں کہ اردو نقادوں کے ذہن پر بار نہ ہو، اور فقرہ انگریزی میں لکھتا ہوں کیونکہ اس کا ترجمہ اردو میں نہیں کر سکا) - "Little Buggers" رکھا ہے، یہ وہ لوگ ہیں جو نہ قاضی ہیں نہ مفتی، نہ محتسب نہ چوکیدار، بس اتنی اہلیت ضرور رکھتے ہیں کہ جو کچھ دیکھا ہے، اسے کہہ دیتے ہیں، چنانچہ میں تو نہیں کہہ سکتا کہ میں اصل میں افسانہ نگار ہوں یا نقاد ہوں، البتہ اتنی بات مجھے معلوم ہے کہ میں لفظوں کو اس طرح جوڑ سکتا ہوں کہ تھوڑے بہت لوگ میری تقریر کو شروع سے آخر تک پڑھ لیتے ہیں۔"

حسن عسکری نے، بہر حال، تنقید کے تفاعل کے بارے میں بعض مقامات پر کچھ کام کی باتیں کی ہیں! "شعر میں حقیقتوں کے خزانے تلاش کرنے سے پہلے، ہمیں یہ ضرور دیکھ لینا چاہیے کہ شاعر کی

حیثیت سے یہ چیز کیسی ہے، اس کے بعد چاہے ہم اس شعر کی مدد سے شاعر کی نفسیات سمجھنے کی کوشش کریں، چاہے کائنات کی ماہیت کے بارے میں چھان بین کریں۔ لیکن شعر کے بارے میں اتنی بنیادی بات کہنے کے باوجود وہ شعر میں حقیقتوں کے خزانے ہی تلاش کرتے ہیں، اور یہ نہیں دیکھتے کہ شعر کی حیثیت سے یہ چیز کیسی ہے، اس کا ثبوت خود ہی مقالہ یعنی کچھ فراق صاحب کے بارے میں ہے جس میں یہ بات کہی گئی ہے۔

اُن کی تنقیدوں میں متعدد جگہوں پر وسعتِ علم کے ساتھ ساتھ ذہانت اور ندرتِ فکر کا احساس ہوتا ہے، اُن کا تنقیدی اسلوب، انفرادی جاذبیت رکھتا ہے، وہ ادب کے سنجیدہ مسائل پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے بھی گفتگو کا اندازہ قائم رکھتے ہیں، بات سے بات پیدا کرنا اور ایک بات کو مختلف رنگوں میں پیش کرنا اُن کی طرزِ نگارش کا حصہ ہے، اُن کے اسلوب میں انکی شخصی خصوصیت مثلاً بزلہ سبکی، نکتہ آفرینی اور استدلالی قوت، جو قولِ محال کی صورت اختیار کرتی ہے آئینہ ہو جاتی ہے مثلاً

پچھلے دس پندرہ سال سے اردو کے اکثر مضامین میں داخلیت کا ذکر اس طرح ہوتا رہا ہے، جیسے یہ کسی بیماری کا نام ہے، جیسے بخار کا نام سن کے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ مرلین کا بدن جلتا ہو گا۔ آنکھیں لال ہونگی وغیرہ وغیرہ، اسی طرح ہمارے بہت سے نقاد اس لفظ داخلیت کے ساتھ چند باتیں یوں منسوب کرتے ہیں گویا یہ سب داخلیت کے اندھے بچے ہیں، مثلاً آدمی اپنی ذات میں کھو کے رہ گیا۔ ۱۔ حقیقت سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا، اور وہ اپنے تصورات میں الجھ کے رہ گیا، (۳) دوسرے سے اس کا کوئی علاقہ نہیں رہا، اور اُس نے اپنی ایک خیالی دنیا الگ بسائی (۴) وہ ایسا انفرادیت پسند خود پرست بنا کہ سماجی شعور سے حاصل نہ ہو سکا۔ (۵) لہذا وہ انسانیت کا دشمن قرار پایا، یعنی ہمارے نقادوں کے نزدیک داخلیت صرف مرض ہی نہیں، جرم بھی ہے، بلکہ اُن کی دینیات میں تو اس۔

۱۔ کچھ فراق صاحب کے بارے میں (ستارہ یا بادبان) ص ۲۳۱

کا درجہ ازلی گناہ کا ہے، اگر داخلیت اور خارجیت واقعی انسانی ذہن کے دو مستقبل رجحانات ہیں تو ہمارے نقادوں کے اس رویے کی مثال ایسی ہے، جیسے کسی آدمی کو بے قد یا چھوٹے قد کی وجہ سے مجرم سمجھنے لگیں، اگر داخلیت انسانی ذہن کا ایک مستقل رجحان بھی ہے، اور ساتھ ہی ساتھ مرض بھی، تو کیا جو لوگ اس خلقی لہنت میں گرفتار ہیں، وہ خود کشی کریں؟ ع

دارت علوی نے گذشتہ دس پندرہ برسوں میں کئی طویل، متنازعہ فیہ اور ہنگامہ خیز مقالے لکھ کر معاصرین کی توجہ کو اپنی جانب مبذول کر لیا ہے، انہوں نے اردو تنقید کی تاریخ، خاص کر معاصر تنقیدات کے ارتقاء کا گہرا مطالعہ کیا ہے، اور ایسا کرتے ہوئے نظریاتی ترجیحات و تعصبات سے بالاتر ہو کر خاصی ذہنی آزادی سے کام لیا ہے، اس آزادانہ اور بے تعصبانہ رویے کا فیضان یہ ہے کہ وہ مختلف ذہنی امتناعات مثلاً زمانی محدودیتوں سے ماورا ہو کر تنقید کے مفید اور اعلیٰ نمونوں کی نشاندہی کرتے ہیں، حالی کے تنقیدی تصورات کی باز آفرینی اس کی مثال ہے، اسی ذہنی آزادی کی بنا پر وہ ملکتی اور مار کسی تنقید کے غیر ادبی طریقوں کو بدھف ملامت بناتے ہیں، ان کے لہجے کی بے باکی اور کھرا پن، ذہن و فکر کی وسعت اور شخصی رد عمل کی سچائی کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ اگر ایک جانب وہ نظریاتی تنقیدات کو میکائیکیت اور محدودیت کی بنا پر مسترد کرتے ہیں، تو دوسری طرف وہ ہستی اور تمدنی تنقید کی کوتاہیوں اور کمزوریوں کو بھی پوری شدت کے ساتھ بے نقاب کرتے ہیں، ان کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک بڑے نقاد کی خوبیوں اور لوازم سے متصف ہیں، وہ اپنی تنقیدوں کے ذریعے وسعت مطالعہ، غیر معمولی ذہانت، عصری آگہی، تجزیاتی ذہن اور استثنائی قوت کا بھرپور احساس دلاتے ہیں،

سوال یہ ہے کہ ان جملہ اور لازمی ناقدانہ اوصاف سے آراستہ ہو کر دارت علوی تنقید کے کس مخصوص ردیے یا طریقہ کار سے کام لیتے ہیں، اور اس سے کیا نتائج مرتب ہوتے ہیں؟ دلچسپ

بات یہ ہے کہ جس قوتِ اثر، استدلالی قوت اور جذباتی شدت سے انہوں نے مملکتی اور مارکسی تنقید کی نارسائیوں اور ناکامیوں کو بے نقاب کیا ہے اور ان سے اپنی حدودِ جہ بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے اس کے نتیجے کے طور پر انہیں ترجیحاً اور مستقلاً بیٹی یا سانی طرزِ تنقید سے کام لینا چاہیے تھا، لیکن وہ ایسا نہیں کرتے، وہ پیش نظر تخلیق کے سانی مطالعے میں اپنی دلچسپی کو برقرار نہیں رکھتے، وہ اپنے مقالوں میں مارکسی نقادوں کے ادب کو سماجی دستاویز بنانے کے غیر ادبی فعل پر طنز و استہزا کرتے ہیں، وہ اس بات کو پر زور انداز میں رد کرتے ہیں کہ ادب سماجی یا تاریخی واقعات و عوامل کی ترسیل کا کام کرتا ہے، لیکن نظری مباحث سے دامن کش ہو کر جب وہ علمی تنقید کی حدود میں داخل ہوتے ہیں، تو بالعموم ادب کے سماجی و تمدنی محرکات کے مطالعے پر ہی اپنی ساری توانیاں صرف کرتے ہیں، اس طرح سے ان کا طریقہ نقد تمدنی تنقید کے مماثل ہو جاتا ہے، یہ ضرور ہے کہ وہ ترقی پسندوں کی طرح ادب کو اس کی اصلی حیثیت یعنی تخلیقی شخص سے محروم کر کے اسے سماجی یا تاریخی دستاویز قرار نہیں دیتے، وہ ایسا کر بھی نہیں سکتے اس لئے کہ ان پر یہ راز منکشف ہوا ہے کہ ادب سماجی یا تاریخی واقعات کا بیان نہیں بلکہ ایک ارفع ذہنی سطح پر ان کی تخلیقی بازیافت ہے، اس لئے انہوں نے اپنے قلم کی ساری جولانی سماجی اور تاریخی تنقید کے خلاف جہاد میں صرف کی ہے، وہ ایسا اس لئے بھی نہیں کر سکتے، کیونکہ وہ ادب کے ایک آزاد اور منفرد تخلیقی وجود پر نظر رکھتے ہیں، ان کے نزدیک فنکار کی تخلیقی شخصیت مقامی حدود بندلوں سے آزاد ہو کر کائناتی ہو جاتی ہے، اس لئے فنی اظہارات کو محض عصر، سماجی یا تاریخی حالات کا پابند نہیں کیا جاسکتا، وارثِ علوی بے شک فن کی تخیلی خود مختاریت کے قائل ہیں، لیکن ساتھ ہی وہ ان تہذیبی اور اخلاقی اقدار سے چشم پوشی نہیں کرتے، جو اس پر اثر انداز ہوتے ہیں، فن میں تہذیب، فکر، اخلاق، اقدار، بشریات اور نفسیات کے پیچ در پیچ عوامل کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ فنکار شعوری طور پر ان شعبہ ہائے فکر کی ترسیل کا اہتمام کرتا ہے، اس کے علمی الرغم فنکار کی شخصیت کی تاثر پذیری کی یہ معجزہ کاری ہے کہ وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر بدلتے حالات کا ادراک کرنے کے ساتھ ساتھ مختلف علوم

وافکار پر محیط ہو جاتی ہے، اور تخلیق فن کے عمل میں یہ سارا علم و آگہی اس کے باطنی تجربات کی توسیع و
 پیچیدگی کا باعث بنتی ہے، چنانچہ فن پارے کی ہنر اور اس کی تخلیقی فضا میں پنپنے والے اور ضیا پاشی
 کرنے والے ان علوم و افکار کی بطور محرکات کے نشاندہی کا عمل نقاد کی نکتہ رسی اور محققانہ شرف بینی
 کا عمل ہے، وارث علوی اسی طریقہ کار کو روبہ عمل لانے کی سعی کرتے ہیں، اور لاریب مارکسی نقادوں
 سے میز و ممتاز ہو جاتے ہیں، ان کا انتقادی عمل سماجی نہیں، بلکہ تنقیدی عمل بن جاتا ہے، یہ ان
 کی وسعت علم کے ساتھ ساتھ ان کی باریک بینی اور نکتہ بینی کا غیر معمولی صلاحیت کو ظاہر کرتا ہے،
 وارث علوی نے اپنے مقالے "بو" میں اس طریقہ نقد کو روارکھا ہے، اسی مقالے میں افسانے
 کی فنی حیثیت کی تعین میں جہاں اس کے موضوع کو انسان اور فطرت کے باہمی رشتے کی سچائی
 اور قدامت کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے، وہی اسکی علامتی معنویت کی توضیح بھی
 کی گئی ہے، گھاٹن فطرت کے اصلی اور وحشی *organism* اور مذہر جدید میکانیکی دور کے
 مصنوعی اور تمدن زدہ انسان کی فطرت کی جانب لمحاتی مراجعت کی علامت بن جاتا ہے،
 تنقید کا ایسا ہی بامعنی انداز منٹو کے دیگر افسانوں مثلاً سو گندھی اور بالو گونی ناتھ کی قدر سنجی کے
 ضمن میں برتا گیا ہے، لیکن اس نوع کے تقریباً سارے مطالعات میں دو نمایاں کوتاہیوں کا خدشہ
 سے احساس ہوتا ہے، ایک یہ کہ فن پارے کی سماجی یا تمدنی حیثیت کی نشاندہی کرتے ہوئے
 وہ اس کے تشکیلی سماجی تصورات کی طول طویل توضیح میں ہمہ تن مصروف ہو جاتے ہیں، اس
 میں شک نہیں کہ ایسا کرتے ہوئے وہ معلومات کے انبار لگا دیتے ہیں، اور اپنی عالمانہ حیثیت
 کا سک جھاتے ہیں، لیکن جس طوالت کو وہ روارکھتے ہیں، وہ فن کے حوالے سے ان کی معلومات
 کی معنویت کو گاہے گاہے مشکوک بناتی ہے، اور جو چیز ان کی طول کلامی کو غیر موزوں اور
 ایک حد تک ناقابل برداشت بناتی ہے، وہ اسکی تکرار ہے، جو اکثر مقامات پر تکرار محض بن
 کر رہ جاتی ہے، طول کلامی کے ساتھ تکرار پسندی ان کے مضامین میں اتنے تسلسل کے ساتھ ملتی
 ہے کہ ان کے اسلوب کا جزو و بنکر رہ جاتی ہے، ان کے یہاں تکرار محض کی ایک مثال ان کا

مقالہ سو گزر بھی ہے، اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے اس معروف فنی اصول کہ فن میں فنکار اپنی شخصیت کی نفی کرتا ہے، کی بنا پر اپنے تنقیدی طریق کار کو متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چونکہ ایلٹ کی لاشخصیت کے نظریے کا اس ضمن میں حوالہ کافی تھا، مگر وارث علوی مضمون کے ہر سنے پر پیرگراف میں اسی نکتے کی چند در چند وضاحتیں کرتے ہیں، مضمون کے آغاز میں آندرے ژید اور خلیل الرحمن اعظمی کے اقتباسات میں بھی اسی بات کا اعادہ ملتا ہے، ژید کا اقتباس یہ ہے:

”لیکن وہ آدمی جو اپنی شخصیت کی خاطر نوع انسانی کا تیاگ کرتا ہے، بالآخر ایک بوالعجب اور پٹانگ اور نامکمل آدمی بناتا ہے۔ وہ مقالے کی ابتدا اس جملے سے کرتے ہیں: ”منٹو کے آرٹ کی سب سے اہم صفت اپنی شخصیت کو آرٹ سے معدوم کرنا ہے۔“ یہ جملہ اتنا واضح اور ترسیلی ہے کہ مزید توضیحات کی ضرورت نہیں رہتی، مزید توضیحات کے بجائے سیدھے منٹو کے یہاں شخصیت کی معدومیت کی نشاندہی کی جانی مطلوب تھی، مگر ایسا نہیں ہوتا، وہ اپنے طویل مقالے کے ہر پیرگراف میں اسی بات کا اعادہ کرتے ہیں، ملاحظہ کیجئے:-

”کسی جملے کے لہراؤ اور کٹاؤ سے پتہ نہیں چلتا کہ خود سعادت حسن منٹو کا واقعات اور کرداروں کی طرف جذباتی رویہ کیا ہے، منٹو افسانہ میں اسلوب سے واقعہ کو بیان کرنے کا کام لینا چاہتا ہے، اپنی شخصیت کے آب و رنگ کی نمائش کا نہیں۔“

منٹو کے افسانوں کی خوبی کا راز محض اس بات میں نہیں ہے کہ اس نے اپنی شخصیت کو افسانہ کے باہر رکھا۔

فنکار اپنی ذات کو حقیقت میں اس طرح فنا کر دیتا ہے کہ اس میں حقیقت کا شوری احساس تک باقی نہیں رہتا۔

فنکار جب حقیقت کے تخیلی نقص میں اپنی ذات کو فنا کر دیتا ہے تو حقیقت ایک پختہ لسانی اظہار کا روپ دھارن کر کے اپنی بنیادی صداقت بے نقاب کرتی ہے۔

فن پارہ تخلیق کرنے کے بعد فنکار خدا ہی کی طرح خاموش اور ساکت ہو جاتا ہے۔
 فنکار کردار تخلیق کرتا ہے اور پھر کردار کی جون میں خود کو فنا کر دیتا ہے۔
 اس کہانی کو بیان کرنے کے لئے اسے اپنا ایک *SECOND SELF*
 پیدا کرنا پڑتا ہے۔ جسکی پہلی اخلاقی صفت سعادت حسن منٹو کو خود اپنے سے
 دور رکھنے کی ہے۔

تخلیق فن بھلنا ہٹ اور رفاہ عام کا کام نہیں، نمائش ذات اور جلب منفعت
 کا کام بھی نہیں

فن پارہ تخیل کی بھٹی سے پھوٹا ہوا شرارہ ہے اور اس بھٹی میں جو چیز سب
 سے پہلے بھسم ہوتی ہے وہ

منٹو کی کوشش آرٹ میں اپنی انسانی شخصیت برقرار رکھنے اور ہر اس رویہ سے
 احتراز کرنے کی ہے، جو افسانہ کی سو گندھی کی کہانی کے بجائے اسکی شخصیت کا اکہ بکا
 سو گندھی کی کھولی میں منٹو ایک فرد کی بھائی بھائی کرتی تنہائی کا ایسا اجاڑ اور
 ہولناک منظر دیکھتا ہے کہ اس کے سامنے اسے اپنی ذات کی پاسداریاں اور
 تیقنات سب بے سچ نظر آتے ہیں

منٹو کے *SECOND SELF* کی سب سے بڑی اخلاقی صفت *SELF*
 کی نالودی ہے۔

ایلیٹ کی بات درست ہے کہ شخصیت سے گریز بھی دی کر سکتا ہے جس کے
 پاس شخصیت ہو۔

لیکن جب وہ افسانہ نگاری کرنے بیٹھتا ہے تو نہ تو وہ آپ کو قایل کرنا چاہتا ہے
 نہ طوائف کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔

اس لئے منٹو اپنی دانشوری اور نفسیاتی مہارت کو بھی اپنی سماجی شخصیت کے ساتھ

باہر ہنگیر پر لٹکتا چھوڑ دیتا ہے
اسکی چشمِ تخیل نہ اپنی ذات کو دیکھتی ہے نہ قاری کو

دوسری بات یہ ہے کہ فن پارے کی منفرد تخلیقی حیثیت کو تسلیم کرتے ہوئے اور تنقید و تبصرہ کے عمل میں اسے ایک ادبی اصول کے طور پر مانتے ہوئے بھی وہ فن پارے کے فنی و مابیل کا تجزیہ کرتے ہیں، نہ اس کے بطلوں سے اگنے والے اسرارِی تجربے کی دریافت پر توجہ کرتے ہیں، وہ بالعموم فن پارے کی موضوعی بنیادوں کی تلاش و تحقیق میں غیر معمولی دلچسپی لیتے ہیں اور پھر ان کے حوالے سے سماجی علوم کے دفاتر کھول دیتے ہیں،

تاہم یہ حقیقت ہے کہ وارثِ علوی نازک احتیاسی قوتوں کے مالک ہیں، وہ ادب کی رزم گاہ کا دور سے تماشا نہیں کرتے، بلکہ فکر و احساس کی بدولت اس میں شریک ہو جاتے ہیں، انہیں ادب کے وقیع، اختصامی، جذباتی اور فکری کردار کا ادراک بھی ہے، وہ سماجی علوم سے اسکی وابستگی کو تسلیم کرنے کے باوجود اس کے خالص اور مخصوص وجود کے قائل ہیں اور اپنے ان خیالات نقد کا بار بار اظہار کرتے ہیں، اس کے علاوہ ان کے اسلوب نگارش میں برجستگی، روانی، شگفتگی اور توانائی کا ایک ایسا سحر کارانہ انداز ہے، کہ قاری پر سحر چھا جاتا ہے، بے شک ان کو اپنے اسلوب اظہار پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے، وہ اپنے لمبے کی بدلتی کیفیات، یعنی متانت، نرمی، بلند بینی کے ساتھ ساتھ بزلہ سنجی، طنز، استہزا، جذباتیت، سختی، درشتگی اور برہمی وغیرہ کا موقع عمل کی مناسبت سے اظہار کرتے ہیں، اور اپنی تحریروں کو شخصی رد عمل کی رنگارنگی سے جاذب توجہ بناتے ہیں، لیکن ان کے یہاں تنقید مجموعی طور پر نظم و ضبط کا کم اور انضاط و تفریط کا زیادہ احساس دلاتی ہے۔ وہ کسی جذبے یا خیال کا اظہار کرتے ہوئے خود اس پر مکمل تصرف نہیں رکھتے، بلکہ اسکی رو میں بہہ جاتے ہیں، یہاں تک کہ اصل یا سیاقی موضوع ان کی گرفت سے نکل جاتا ہے، وہ اپنی اچھی تحریروں میں قیمتی معلومات بہم تو پہنچاتے ہیں، مگر فن پارے کے مخصوص وجود پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز نہیں کر پاتے، وہ فن پر گفتگو کرتے ہوئے فنکار کے سماجی اور تہذیبی تصورات کی عالمانہ چھان بین پر اتر آتے ہیں، اس محققانہ اور عالمانہ

کام سے نبرد آزما ہوتے ہوئے وہ جب کبھی فنکار کے بجائے فن سے رابطہ قائم کرتے ہیں تو پہلے سے افذ کردہ نتائج کو ہی اس پر منطبق کرتے ہیں اور بعض اوقات غیر متعلقہ نتائج پر تکیہ کرتے ہیں، 'کرشن چندر کی افسانہ نگاری' میں ان کے کمزور افسانوں پر تبرہ کھتے ہوئے وہ پورے چاند کی رات اور دانی جیسے فنی لحاظ سے مکمل اور خوبصورت افسانوں کا بھی حلیہ لگاڑ کے رکھ دیتے ہیں، پورے چاند کی رات کے بارے میں رقم طراز ہیں:

”پورے چاند کی رات میں کرشن چندر کے غنائی اسلوب نے وہ طلسمی فضا پیدا کی ہے کہ انسان کے پرستاروں کو احساس تک نہیں ہو جاتا کہ یہ افسانہ بھی بیمار اور غیر انسانی افسانہ ہے، غیر انسانی اس معنی میں کہ بجائے اس کے کہ کردار اپنے اعمال کے نتائج زمان و مکان میں سمجھتے اور اس طرح سے ایک ڈرامائی عمل کو بروئے کار لاتے افسانہ عمل کی قیمت پر لفاظی اور غنائیت کا سودا کرتا ہے۔“

دانی کے بارے میں لکھتے ہیں:

”میں نہیں سمجھ سکتا کہ ایسے افسانوں سے ترقی پسندی کا کیا بھلا ہونے والا ہے، انسان نے میں بھوک ہے، حادثے سے موتیں ہیں، ٹرک سے سر پھوڑنے، فائر العقل بننے اور خواب دیکھنے اور آستانے پر سر پھوڑ کر مر جانے کے واقعات ہیں جو بے بسی اور مجبوری کی ایسی علامات ہیں کہ سوائے جذباتی گھٹن پیدا کرنے والی رقت انگیزی کے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔“

جیسا کہ مذکور ہوا، وارث علوی اپنے اسلوب تحریر کو بھی اپنی ذہنی اور جذباتی رد عمل کی

تبدیلیوں کے ساتھ تبدیل کرتے ہیں، اپنی دلیل کے دفاع میں جب وہ نکتہ آفرینی سے کام لیتے ہیں تو اسلوب بھی ان کی تخلیقی ذہانت سے دمک اٹھتا ہے، لیکن جب اپنے نتائج فکر میں تنظیم و توازن کو برقرار نہیں رکھتے، تو ان کا اسلوب بھی گنجلک اور بوجھل ہو کے رہ جاتا ہے، ان

کے یہاں کئی جگہوں پر لفظی عبارت آرائی اور شعریت کی اسلوبی خامیاں نظر آتی ہیں، مثلاً :
 میں ڈرتا ہوں ان مدرسوں سے جنہوں نے ادب کو بھونگنے کے بجائے بھگتے ہمار
 شیریں کے بجائے کار خیر، روح کی پرواز کے بجائے ذہن کی پرورش بنا کے رکھ دیا
 وہ جو چاک گریباں اور چاک دامال تھا، وہ رسوا سر بازار اور بے ننگ و نام تھا
 ناصح سے گریزاں اور محتسب سے پریشان تھا، وہ جسے ایک بے نام غلش، ایک
 بے چین تبس، ایک مسلسل اضطراب گلی گلی غبار ناتواں کی صورت لے پھرتا تھا،
 ریاست اور سرکار کا میدانوں، بزرگوں کی خوشنودی کا تمنائی اور قبولیت عام
 کا طلب گار بنا، اپنی ذات اپنے فن اور اپنے زمانہ سے سچائی سے پیش آنے
 کے بجائے سنابری اور فیشن پرستی کو راہ دی اور عقاید کو سرمایہ افتخار اور تمغہ طلائی
 سمجھا، بچہ کی حیرانی، درویش کی سادگی، جادوگر کی طلسم آفرینی، پیگن کی رنگینی، پیغمبر کا
 القا، تخیل کی نزاکت اور فکر کی صلابت اور جذبہ کی برہنگی کی قیمت پر اس نے
 معتمد اخلاق کی خشک بیانی، رہبر قوم کی اشتغال انگیزی اور سوشل انجینئر کی منصوبہ
 بندی کو اپنایا۔

لیکن بعض مقالوں میں وہ اسلوب کی شعریت اور لفظی سے دامن بچا کر صاف ستھری، چمکتی ہوئی
 مدلل اور موثر نثر لکھتے ہیں، ایسے مقالوں میں ان کا ناقدانہ شعور بھی بلند یوں کو چھوٹا ہے، یعنی وہ
 تجزیہ و تحلیل کے موثر عمل میں مصروف ہو جاتا ہے، اس ضمن میں ان کے مقالے "فاروقی کی تنقید نگاری"
 کی مثال دی جاسکتی ہے، یہ مقالہ وارث غلوی کے ذہن کی فعالیت، نکتہ دانی، تنظیم کاری اور اسلوب
 کی شفافیت اور روانی کی ایک عمدہ مثال ہے، یہ سچ ہے کہ اس مضمون میں بھی وہ بے جا طوالت
 اور وضاحت کے شکار ہوتے ہیں۔ لیکن تکرار محض سے بہت حد تک دامن بچا گئے ہیں، اس میں
 بڑا سنجی اور شوخی کو روار کھنے کے باوجود ایک گہری متانت اور عملی وقار موجود ہے، مقالے میں فاروقی
 کے تنقیدی عمل کا ایک معروضی اور عمیق جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ تنقید کے بعض اہم اور جدید مسائل

مثلاً شراور قاری کا رشتہ، شراور معنی آفرینی، اسلوبیاتی تنقید، ادب اور مہذبہ اقدار، ہستی تنقید اور اسکی حد بندیوں پر اظہار خیال کیا گیا ہے اس میں کوئی شبہ نہیں کہ وارث علوی نے جدید اردو تنقید کو بہت حد تک مصلحت پسندی، تاثریت، عصبیت اور داخلیت سے پاک کر کے اسے معروضیت، علیت اور کھرے پن سے آشنا کیا ہے، مذکورہ مقالے میں انہوں نے فاروقی کے علمی تجزیہ دانش درانہ سوفسطائیت، نکتہ رسی اور معروضیت کو فراخ دلی سے سراہا ہے، مگر یہ بات بھی کہی ہے کہ فاروقی تنقید میں رواروی اور مفہمیت کو بھی روار کھتے ہیں، یہ بات قابل ستائش ہے کہ وارث علوی نے جدید تنقید میں حق گوئی کی اعلیٰ روایت قائم کی ہے، جسکی جانب سوائے کلیم الدین احمد کے اور کسی نقاد نے توجہ نہیں کی ہے، خلیل الرحمن اعظمی اپنے تنقیدی موقف کے بارے میں لکھتے ہیں:

”میری تحریریں تنقید میں، تحسین میں، تاثرات میں، نقیبات میں، تریف یا تنقیص یا ان سب کا ملا جلا مجموعہ ہیں، اس کی مجھے کبھی فکر نہیں رہی، میں تو بس اتنا جانتا ہوں کہ میں نے ان میں جو کچھ کہا ہے، وہ میری اپنی شخصیت کا اظہار اور میری اپنی ہستی کی نمود ہے، چاہے ان میں آگہی ہو یا غفلت۔“

اقتباس پڑھیں۔ اپنے تنقیدی موقف کی وضاحت کرنے سے اور انکی عملی تنقید کے کئی نمونوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ خلیل الرحمن اعظمی کسی نئے مربوط نظریہ، تنقید کی نمایندگی کے دعویدار نہیں، وہ اپنی تنقیدات میں ”اپنی شخصیت کے اظہار اور اپنی ہستی کی نمود پر زور دیتے ہوئے تاثراتی نظریے کی حمایت کرتے ہیں، اور اپنی تنقیدوں کو شخصی تاثرات کے اظہار کا وسیلہ بنانا چاہتے ہیں تاہم من حیث الکل ان کا جو طریقہ لفظ قدر ہے، وہ کم و بیش تمدنی تنقید سے موافقت رکھتا ہے خواہ وہ قدیم شاعری کے کسی پہلو پر لکھیں، یا جدید شاعری پر، وہ شاعر کی شخصیت اور اس کے معاشرتی اور معاصر شعور کے تجزیے پر ہی سارا زور ڈالتے ہیں، اس طرح سے ان کے یہاں ایک مروجہ نظریے کے تحت فنکار کے معاشرتی شعور کی نشاندہی اور پھر اس کے فن کی امتیازی خوبیوں کے

نظاہر کو اپنے ذاتی تجربے کی روشنی میں آزادانہ طور پر دیکھنے اور ہر تنے کی
کوشش کرتا ہے اور تخلیقی عمل کو غیر فطری فارمولوں اور مفروضوں سے
الگ رکھ کر فطری نشوونما کا موقع ملتا ہے۔^۱

ذیل الرحمان اعظمی کا ذوق ادب صاف ستھرا ہے، ان کا مذاق نقد تربیت یافتہ ہے، لیکن اس سے
کسی مربوط یا منفرد نظریہ نقد کو اخذ نہیں کیا جاسکتا۔ دراصل وہ اپنے تنقیدی خیالات کو نظری یا علمی
طور پر جامعیت اور گہرائی کے ساتھ پیش نہ کر سکے، وہ اکثر مقالوں میں من پاروں کی تشریح پر اکتفا
کرتے ہیں، اور بالعموم ایک تحسینی رویہ قائم کرتے ہیں، ان کے یہاں عمیق نظر، احتسابی قوت اور تجربہ
شناسی کی کمی کا احساس ہوتا ہے، وہ اکثر و بیشتر ذوقی بنیادوں پر ادب کو پرکھتے ہیں اور تمدنی حالات
کے مطالعے کی جانب متوجہ ہوتے ہیں۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ تنقید
میں انہوں نے کوئی ٹھوس کارنامہ انجام نہیں دیا، ان کے مضامین طویل تبصروں، جو محنت سے
رقم کئے گئے ہیں، کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔

باقر مہدی نے بعض ایسے مسائل پر لکھا ہے، جو حالیہ برسوں میں ترقی پسندی اور جدیدیت
کی آویزش کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں، ان میں ترقی پسندی اور جدیدیت کی کلش قابل ذکر ہے، لیکن ان مسائل
کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے وہ کسی نئے زاویہ نگاہ سے کام نہیں لیتے، عموماً وہ مروجہ
خیالات ہی کو شخصی طور پر زور ڈال کر پیش کرتے ہیں، جہاں تک ان کے ایسے مضامین کا تعلق ہے
جو علمی تنقید سے متعلق ہیں، ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ شاعر کے شعور کا تجزیہ کرتے ہوئے شاعر
کے عمرانی اور تہذیبی حالات کی نشاندہی میں دلچسپی رکھتے ہیں، سلیمان اریب اور جان نثار اختر
کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے انہوں نے ان کے عہد کے حقائق کی تفصیلات بیان کی ہیں،
ظاہر ہے کہ ان کے تنقیدی طریقہ کار کی اپنی حد بندی ہے، جو ان کے ذہن کی اظہار طلب فعالیت
کو محدود کرتی ہے، ان کی ساری توجہ شعری تجربے کی شناخت و تحلیل سے زیادہ شعر کی موضوعیت

کی نشاندہی پر مرکوز ہو جاتی ہے،

دوسری بات یہ ہے کہ کسی شاعر کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے وہ اسکی جن خصوصیات کو بیان کرتے ہیں، وہ اسکی شاعری کے بالا ستیاب مطالعے کی غمازی نہیں کرتے اس لئے کہ وہ شاعر کے تخلیقی شعور سے برآمد نہیں ہوتیں، وہ بالعموم ایسے اشعار کو بطور مثال پیش کرتے ہیں جو کلام منظوم کے ذیل میں آتے ہیں، اور وہ خود ہی اپنے شعری ادراک کو مثبت بناتے ہیں، تاہم بعض جگہوں پر باقر ہمدانی شاعر کی تخلیقات کی جانب بھی توجہ کرتے ہیں، لیکن یہ تا دیر ان کے لیے مرکز توجہ نہیں بن جاتیں، سلیمان اریب کی نظم ”ڈیپ فریز“ کا جائزہ لیتے ہوئے وہ اسکی تخلیقی وجود کو مس کرنے کے بجائے خارجی زندگی سے اس کے حقیقی رشتے کی بات کرتے ہیں، وہ اس میں آج کے آدمی کی مہیشنی زندگی کی نشاندہی کرتے ہیں، ظاہر ہے پوری نظم میں دوسرے تمام تخلیقی عناصر کو پس پشت ڈال کر صرف اسکی موضوعیت کو نمایاں کرنا درسی انداز نقد بن کر رہ جاتا ہے، لکھتے ہیں:

”اریب کی یہ نظم جدید طرز فکر کی ایک نمایاں مثال ہے، آج کا شہری آدمی ایک Robot مشینی آدمی بن چکا ہے، آدمی کی یہ مہیشنی زندگی ہی اس دور کا سب سے بڑا المیہ ہے، افسوس تو اس بات کا ہے کہ نیا آدمی جس نے انقلاب روس میں جنم لیا تھا، وہ بھی اس مرض لا علاج کا شکار ہے۔“

جان نثار اختر کے اس شعر

کوئی مسودہ نہیں اہل سیاست کے سوا • یہ صدی دشمن ارباب ہنر لگتی ہے
کے بارے میں لکھتے ہیں:

”جان نثار اختر نے یہ کبکھر رنگ کے سیاست دانوں کو مورد الزام

ٹھہرایا ہے، اور جدیدیت کی ایک خصوصیت کو پیش کیا ہے۔“

اس شعر میں ”ہر رنگ کے سیاست دانوں کو مورد الزام ٹھہرانے اور جدیدیت کی خصوصیت (۹)

کی نشاندہی کرنے کی بات درست تھی لیکن کیا یہ خیالات شعری تجربے میں منتقل ہوئے ہیں یا محض نظم کے گئے ہیں؟ باقر مہدی اس بنیادی سوال سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، انہوں نے اس نکتے کو نظر انداز کیا ہے کہ شعر خیالات کا منظوم اظہار نہیں (جیسا کہ شعر مذکور ہے) بلکہ تجربے کی پسگرداشی سے جنم لیتا ہے۔ باقر مہدی شعر و ادب کے متنازعہ اور غور طلب مسائل میں دلچسپی لیتے ہیں، لیکن تنقیدی سطح پر استدلالی انداز نظر سے زیادہ جذباتی گرمجوشی سے کام لیتے ہیں اور خود اپنی ناقذانہ حیثیت کو زک پہنچاتے ہیں۔

نفیل جعفری نے کئی مقالات مثلاً نئی شاعری اور جدیدیت، ترقی پسند تحریک اور شاعری، نئی غزل کا مزاج، قاضی سلیم کی شاعری وغیرہ میں شاعری اور اسکے مسائل کے بارے میں سنجیدگی اور انہماک سے غور و فکر کیا ہے، وہ مغربی ادب اور تنقید کا گہرا مطالعہ رکھتے ہیں۔ اردو شعر و ادب پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے اپنے مطالعہ سے خاطر خواہ استفادہ کرتے ہیں، انہوں نے ادب کے مختلف مسائل مثلاً فن کے خارجی موثرات، روایت سے اسکے رشتے، جدت پسندی، جدیدیت، لسانی، برتاؤ، فن اور فنکار کے ارتباط اور پسگردا امت کے بارے میں واضح اور ٹھوس خیالات کا اظہار کیا ہے، اور وسعت مطالعہ، بلند نظری، تفکر اور اعلیٰ ادبی سوچ و لہجہ کا مظاہرہ کیا ہے۔ سلیم احمد کی تنقید نگاری میں مذکورہ مسائل میں سے بیشتر مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

جدید تنقید میں نفیل جعفری کی اہمیت کے دو خاص اسباب ہیں، اول یہ کہ وہ شاعری اور تنقید کو ان کے مسلمہ ادبی اصولوں اور نظریوں، جو تمدنی تنقید کے ذیل میں آتے ہیں، کی روشنی میں پرکھنے کی مسلسل اور منقطع نہ سمجھتے ہیں، دوم، وہ بات کو گہما گہما پرکھنے کے بجائے اور لفاظی و یادہ گوئی سے دامن بچا کر، صاف ستھرے، مربوط اور دو ٹوک انداز میں شخصی ذہانت سے اخذ کردہ نکات کی وضاحت کرتے ہیں، ان کی تنقیدوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں ایک درآگ ذہن کی کار فرمائی ملتی ہے،

نفیل جعفری مسلسل طور پر شاعری میں فنی اقدار کی نشاندہی کرنے کے باوجود، جیسا کہ مذکور ہوا،

تمدنی تنقید کے مؤیدین ہی میں شامل ہیں، اس لئے کہ وہ شعری فنی نزاکتوں کو چھوٹے ہوئے بھی اس کے موضوعات کی نشاندہی پر ہی سدا زور قلم صرف کرتے ہیں، دوسری بات یہ ہے کہ وہ شاعر کے ذہنی اور شعوری عوامل، جن کا اظہار اس کی شاعری میں ہوتا ہے، کو براہ راست اس کے خارجی عصری حالات سے ہی مربوط کرتے ہیں، ان کے اور مارکسی یا ٹمرانی نقادوں کے انداز نقد میں البتہ یہ واضح فرق ہے کہ وہ شاعر یا اس کی تخلیقات کو عصری یا سماجی حالات و واقعات کا ترجمان قرار نہیں دیتے، بلکہ ان حالات و واقعات کے زیر اثر شاعر کے ذہنی اور تخلیقی رویوں کی تشکیل یا بلسانی صورتوں کو مرکزِ توجہ بناتے ہیں، جو ایک بار اور تنقیدی فعل ہے کیونکہ ان صورتوں کی نشاندہی سے شاعری عصری سطح سے اوپر اٹھ کر مادرانی ارتقاع حاصل کرتی ہے، "قاضی سلیم کی شاعری" ان کے تنقیدی رویے کی ایک عمدہ مثال ہے، اس میں انہوں نے شاعری کے بنیادی موضوعات کو ان کی شعری حیثیت کے حوالے سے پیش کیا ہے، اور ان پر ناقدانہ نظر ڈالی ہے، مضمون کے خاتمے پر لکھتے ہیں :

"میں نے اوپر کے صفحات میں قاضی سلیم کے بنیادی شعری موضوعات پر کسی قدر گفتگو کی ہے۔"

شاعری اور عصریت کے باہمی رشتے کے بارے میں لکھتے ہیں :

"ہر زمانے کی جدیدیت اور ہر زمانے کی نئی شاعری دراصل عصریت سے عبارت ہوتی ہے اور عصریت کا تعلق معاشرہ اور سماج سے ہوتا ہے۔"

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو شاعری لکھی گئی، اس کا جائزہ لیتے ہوئے فضیل جعفری اس کے موضوعاتی کردار پر روشنی ڈالتے ہیں :

"جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے، ترقی پسندوں کے موضوعات

(عام انسانی احساسات کے علاوہ) اس زمانے کے سیاسی اور سماجی

حالات سے براہ راست تعلق رکھتے تھے، اور اس باعث ان کی

موضوعاتی تحریریں عوام و خواص سبھی کے لئے ایک طرح کی جذباتی
کشش رکھتی تھیں۔ ع

نفیل جعفری مختلف ادبی رجحانات کے تجزیاتی مطالعے میں اعلیٰ سوچہ و لوجہ کا مظاہرہ کرتے ہیں ان کی استدلالیت اور روشن خیالی ان کے انداز نقد کو مستحکم کرتی ہے، "نئی غزل کا مزاج" میں نئی اور جدید غزل کے فرق کو واضح کرتے ہوئے نئی غزل کو اپنے عصر سے متعلق کرتے ہوئے اسکی بعض بنیادی خصوصیات کا شخصی اہم کے ساتھ ذکر کرتے ہیں، لکھتے ہیں،

"نئی غزل کا مزاج دراصل نئے انسان کا مزاج ہے، جیسے مسائل پچھلی نسل کے مسائل سے قطعاً مختلف ہیں اور جسکی تشکیل بیک وقت متضاد و متوازن عناصر سے ہوتی ہے۔" ع

ان ساری خوبیوں کے باوجود نفیل جعفری کے تنقیدی ذہن کی ایک واضح حد بندی ہے اور یہ وہاں سے شروع ہوتی ہے، جہاں وہ شعر کو موضوعی اور ہستی خانوں میں تقسیم کرتے ہیں اور موضوع کی تشخیص و تعیین ہی پر سارا زور ڈالتے ہیں، "قاضی سلیم کی شاعری" میں وہ مضمون کے اختتام پر اعتراض کرتے ہیں کہ انہوں نے ان کی شاعری کے بنیادی شعری موضوعات پر گفتگو کی ہے، اور "ان کے شعری اسلوب اور لسانی ڈھانچوں کے بارے میں کچھ نہیں کہا، اسکے لئے دراصل ایک علیحدہ مضمون درکار ہے۔"

وحید اختر بھی تمدنی نقادوں کی صف میں شامل ہیں وہ من کی تفہیم کے لئے اس کے تمدنی عوامل کا جائزہ لیتے ہیں، ان کے خیال میں موجودہ دور میں کوئی ایسا اہم تنقید نگار سامنے نہیں آیا ہے جو اپنے ادب کی روشنی میں تنقید کے اصول متین کرتا، لکھتے ہیں،

"شبلی کی شعرا، نظم اور حالی کے مقدمے کے بعد ہماری زبان میں کوئی ایسا تنقیدی کا نامہ ظہور میں نہیں آیا، جو اپنے ادب کی روشنی میں تنقید

ع ترقی پسند تحریک اور شاعری شب خون، ۸۷ ص ۱۱ ع نئی غزل کا مزاج شب خون، ۲۷ ص ۲۳

کے اصول متین کرتا

وحید اختر تنقید کی ماہیت اور اسکے تفاسل کی وضاحت کرتے ہوئے بعض کام کی باتیں کرتے ہیں، اور غیر معمولی فہم و ذکاوت کا ثبوت دیتے ہیں، ان کا یہ خیال کہ اپنے ادب کی روشنی ہی میں اصول نقد کو وضع کرنا ضروری ہے، اس سے ان کے تنقیدی شعور کی بالیدگی کا پتہ ملتا ہے۔ لکھتے ہیں :-

”تنقید کا ایک کام تو یہ ہے کہ وہ کسی زبان کے ادبی سرمایے کو سامنے رکھ

کر اس کا گہرا مطالعہ کر کے نقد کے اصول اخذ کرے“

لیکن مشکل یہ ہے کہ وہ اپنی زبان کے ادبی سرمایے کا گہرا مطالعہ کر کے خود نقد کے اصول اخذ نہیں کرتے، ادیوں ان کے نظری اور عملی رویوں میں بعد قائم ہو جاتا ہے، وہ بالعموم مروجہ تمدنی نظریات نقد سے استفادہ کر کے ادب کا ایک ایسا جائزہ لیتے ہیں جو محض چند موضوعی اور فنی خصوصیات کے گنانے تک محدود ہو کے رہ جاتا ہے، یعنی اوقات وہ تنقید لکھتے ہوئے مختلف تنقیدی دہشتانوں کو مد نظر رکھتے ہیں، اور ان کی روشنی میں ادب پاروں یا ٹومی میلانات کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، خود لکھتے ہیں :

”مگر وہ تنقیدی مکاتیب خیال جو اپنے آپ کو نفسیاتی، جمالیاتی، سماجیاتی

یا خالص فنی دائروں میں محدود کر لیتے ہیں، بڑی حد تک دوسرے عوامل کو

نظر انداز کر لیتے ہیں، میں نے کوشش کی ہے کہ جس حد تک ممکن ہو سکے

ان تمام عوامل کی روشنی میں ادب پاروں یا ٹومی میلانات کو سمجھنے

کی کوشش کی جائے“

وحید اختر فن کے باطنی تجربے کی بازیابی سے زیادہ اس کی توضیح و تعبیر میں دلچسپی رکھتے ہیں، وہ

زیر بحث فن پارے کے موضوع کا تعین کرنے کے بعد اسکے فنی تجربے کی طرف توجہ کرتے ہیں، اس طرح

سے وہ شاعری کو روایتی طریقے سے مواد اور ہیئت میں تقسیم کرتے ہیں۔ ”آتش گل کا شاعر“ میں

شعر کی موضوعیت کی نشاندہی کا عمل اس کا ثبوت ہے۔

”ان کا (اصغر) کالب دلہہ کتنا ہی حسن کارا ذمہ ہی مگر ان کے موضوع نے انہیں بہت محدود کر دیا ہے۔“

”اصغر اور فانی سو وہ دونوں اس صمدی کے شاعر ہوتے ہوئے بھی موضوعات کے لحاظ سے اس صمدی کے شاعر نہیں۔“

عملی تنقید کے نمونوں میں وحید اختر کی نظر بیشتر صورتوں میں شاعر کے موضوع کی تلاش و تعین پر ہی مرکوز رہتی ہے، صنف غزل سے انہیں یہ شکوہ ہے کہ غزل میں اپنے عہد کے مزاج اور فکر کی روح تو سمٹ سکتی ہے، مگر اس کی جزئیات اور تمام پہلو منعکس نہیں ہو سکتے۔“

”مطالعہ انیس کے چند مقدمات“ میں وہ ادب کے مطالعے کے ضمن میں بنیادی مقدمے کی صراحت کرتے ہوئے ’روح عصر‘ کی ترجمانی پر زور دیتے ہیں، وہ اطراف کی زندگی کو ادب کی تشکیل کا ضامن ٹھہراتے ہیں،

”ادب ادب کے اس بنیادی مقدمے کو لے لیجئے، جو یہ بتاتا ہے کہ ادب روح عصر کا ترجمان ہوتا ہے اور اپنے اطراف کی زندگی سے بنتا بھی ہے اور پھر اسے بناتا بھی ہے۔“

وحید اختر بھی شعر سنجی کے ضمن میں اردو کے دیگر نقادوں کی طرح شعر اور کلام موزوں میں فرق کو روا نہیں رکھتے، جگر نے تمام عمر غزل کہنے کے بعد جو چند سیاسی نوع کی غزلیں یا معدودے چند نظمیں لکھی ہیں، وہ سوچے سمجھے گئے خیالات کی شعوری ترجمانی کرتی ہیں، اور کلام منظوم کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتیں، ظاہر ہے کہ وہ جگر کے شعری مزاج، جو تغزل میں ڈوبا ہوا ہے، سے عدم مطابقت رکھتی ہیں، اور شعریات سے عاری ہیں۔ تعجب کا مقام ہے کہ وحید اختر نے ایسے ہی کلام کی بنیاد پر جگر کی ”سیاسی اور سماجی بعیرت“ کی نشاندہی کی ہے، اس سلسلے میں انہوں نے غلو کی حد تک توصیفی انداز قائم کیا ہے:

”جگر کا شاعرانہ عرفان انہیں مینوائے روحانیت سے نکال کر جدید علم و فن اور حالات کو سمجھنے کے لئے ابھی اکسار رہا ہے۔“

اس کے بعد جگر کی سیاسی غزل کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہیں غزل کا مطلع یہ ہے :

کہاں سے بڑھ کے پہنچے ہیں کہاں تک علم و فن ساقی

مگر آسودہ انسان کا نہ تن ساقی نہ من ساقی

لکھتے ہیں ”اس نظم میں جہاں جگر کی سیاسی اور سماجی بصیرت نظر آتی ہے وہیں انکی

زندگی و عاشقی کا روحانی مسلک بھی سامنے آتا ہے جس سے وہ مطمئن تو ہیں

مگر کچھ نا آسودہ بھی دل و دماغ کی یہ نا آسودگی جو روحانیت کا دامن تھام

کر بھی نئے حالات سے اپنے کو مطابق نہیں کر پاتی کچھ تو خود بدلنا چاہتی

ہے اور کچھ حالات کو یہ جدید ذہن کی عکاسی بھی ہے اور آج کے پیچیدہ

تہہ در تہہ جذبات کی گرہ کشائی بھی ہے۔“

وحید اختر غولپندی کے عمل میں اتنے ڈوب جاتے ہیں کہ انہیں جگر کی شعری مد بندیوں کی طرف دھیان

جاتا ہی نہیں وہ ان کو بمسم اوصاف نظر آتے ہیں اور معاصرین میں ان کی برتری کو قائم کرنے کے لئے لکھتے

ہیں ”جدید شاعری میں عرفان ذات و کائنات کی جو کشمکش نظر آتی ہے جگر اپنے اس

رویلے کی وجہ سے ان کی طرف توجہ دینا ہی کرنے میں معاصرین سے زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔“

وحید اختر اکثر و بیشتر صورتوں میں قدر سخی کا حق ادا نہیں کھاتے اس لئے کہ وہ زیر لفظ شاعر

کے تئیں جذبہ عقیدت سے مغلوب ہوتے ہیں مجموعی طور پر ان کی ساری مساعی فن کی تفسیر و تبصرہ

تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے انہوں نے معاصر ادب اور فلسفہ کے بارے میں جو مقالات لکھے ہیں

وہ تنقیدی کم اور علمی زیادہ ہیں انہوں نے مختلف نظریات نقد کو ذہنی تدبیر و تفکر سے ایک عالمانہ

انداز میں متعارف کرایا ہے لیکن ادب کے مسائل و نظریات کی غلطی تشبیہ کی ہے مثلاً جدیدیت کے بارے میں وہ

سامنے کی باتوں کی توجیح سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔

ان کے مقابلے میں عالم خوند میری نے گفتی کے چند مضامین ہی سے فلسفہ کو ادب پر منطبق کرنے کی سعی مشکور کی ہے اور تنقیدی کار آگہی کا مظاہرہ کیا ہے، راشد کے تخلیقی فکر کے محرکات کی تلاش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”خدا اور انسان کے ربط کے بارے میں راشد کے ذہن کا نااصل شدہ

تناؤ (UNRESOLVED TENSION) ان کی تخلیقی فکر کا اہم سرچشمہ ہے“

وہ محض فلسفہ نہیں بگھارتے، بلکہ مفکرانہ تعمق اور ادبی بصیرت سے شاعر کے فلسفیانہ فکر کی جہات کو اس کے فنی کارناموں میں روشن کرتے ہیں، اقبال کی نظم مسجد قرطبہ کا جائزہ لیتے ہوئے وہ اس ادبی مفروضے کو اپنے تجزیاتی عمل کی اساس بنتے ہیں:

”فنی تخلیق PERCEPT یا مدرک سے زیادہ حسی اور تصویری پیکروں کی

ایک عضویاتی کیفیت ہوتی ہے“

اور اس مفروضے یا اصول کی روشنی میں اقبال کے تصور حیات، تصور تہذیب، تاریخی شعور اس رائیگانی، عشق، ماضی پرستی اور ماورائیت کی توضیح کرتے ہیں، عالم خوند میری کو تاہ قلم ہیں، لیکن ان کے چند مضامین، فلسفیانہ تنقید کو اعتبار کا درجہ عطا کرتے ہیں،

شبہ الحسن کو لفظیاتی تنقید کے مؤیدین میں شمار کیا جاتا ہے، انہوں نے اپنے مجموعے ”تنقید و تحلیل“ میں تنقید اور تحلیل لفظی کے رشتے پر ایک فکر انگیز مقالہ لکھا ہے، اور پھر غالب اور اندلیشہ ہائے دور دراز ”غزل میں زرگیت“ غزل اور لا شعور اور ”میر کے نہاں خانے“ جیسا کہ ان عنوانات سے بھی مترشح ہوتا ہے، لفظیاتی طریقہ نقد سے استفادہ کرنے کی سعی کی ہے اس سے یہ تاثر قائم ہو گیا ہے کہ وہ لفظیاتی نظریہ تنقید کے علمبردار ہیں، خود بھی وہ ایک ”جامع اور واضح نقطہ نظر“ جمع کرنے پر زور دیتے ہیں، لفظیاتی نقطہ نظر سے دیکھتے تو ان کا یہ خیال بالکل درست معلوم ہوتا ہے کہ ادیب کی شخصیت کے

بعض داخلی مہیا ہونے پر زچ اور رموزی ہوتے ہیں کہ تحلیل نفسی ہی غالباً ان کو بے نقاب کرنے میں
دستگیری کر سکتا ہے، چنانچہ لکھتے ہیں :

”فنکار کی شخصیت کے تمام ایسے تعینات جن میں لامشوری قوتیں کام کرتی
ہیں، معاشی اور معاشرتی روابط سے براہ راست نہ متاثر ہوتے ہیں، اور
نہ ان کو خاطر میں لاتے ہیں، انہیں سمجھنے کے لئے فی الحال تحلیل نفسی کے
علاوہ اور کوئی دوسرا ذریعہ ہمارے پاس نہیں ہے، لہذا ادبی تنقید کے
سلسلے میں جیسے ہی ادیب کی شخصیت کا سوال نقاد کے سامنے
آئے گا، تحلیل نفسی سے استفادہ ناگزیر ہو جائے گا۔“

شبیلہ الحسن اپنے مقالے میں تحلیل نفسی کے نظریے کی وساطت سے ادیب کی نفسیاتی شخصیت کو بہ
آسانی سمجھنے اور سمجھانے کی وکالت کرنے کے باوجود اس کی حد بندیوں کا ذکر کرتے ہیں، جو خود فرائیڈ
سے لے کر ناقدان ادب نے واضح کی ہیں، مثلاً :

”تحلیل نفسی نہ فن کی ماہیت پر روشنی ڈال سکتی ہے اور نہ اس کی تکنیک پر
”نفسیات یا تحلیل نفسی کو قدر سے کوئی بحث نہیں ہے، وہ چیزوں کے
خوب و زشت کے متعلق کوئی فیصلہ نہیں کرتی“

ان حد بندیوں کے پیش نظر وہ اعتراف کرتے ہیں کہ فن تنقید اور تحلیل نفسی میں کوئی بنیادی ربط نہیں
ہو سکتا :

”چونکہ نقاد کا بنیادی کام تعین قدر ہے، اور تحلیل نفسی کو قدر کے مسئلے سے
کوئی دلچسپی نہیں ہے، لہذا فن تنقید اور تحلیل نفسی میں کوئی بنیادی ربط بھی نہیں ہو سکتا۔“
صاف ظاہر ہے کہ شبیلہ الحسن خود اپنے تنقیدی مطالعات میں اپنے لئے اختیار کردہ نظریہ تنقید کو
زیادہ موثر اور نتیجہ خیز نہیں بنا سکے۔

وہ عملی تنقید میں نفسیاتی تنقید کے بعض اصولوں سے کام تو لیتے ہیں، لیکن انہیں کسی التزام اور باقاعدگی سے نہیں برتتے، غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ مختلف شعراء کی شہری کارکردگیوں کا کوئی نتیجہ خیز مطالعہ نہیں کر پاتے، انہوں نے غالب، اکبر، انشاء اللہ خان، انشاء، میر اور ناسخ پر لکھتے ہوئے ان شعراء کے نفسیاتی پہلوؤں کے بارے میں محض ضمنی اشارات سے ہی کام لیا ہے، انہوں نے کسی شاعر کے نفسیاتی وجود کی گہرائیوں میں اتر کر اسکی پیچیدگیوں اور نزاکتوں کو براہِ نگاہ نقاب نہیں کیا ہے۔ ان کے اکثر مضامین سے تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے نفسیاتی طریقہ نقد سے مراجعت کر کے عمرانی تنقید کے طریقے کو برتا ہے، انہوں نے خود بھی بار بار لکھا ہے کہ ادیب کی شخصیت اور فن پر خارجی سماجی حالات براہِ راست اثر انداز ہوئے ہیں،

”ادب اور آرٹ کا براہِ راست سماج سے رشتہ ہے“^۱

”شاعر اپنے زمانہ کی تاریخ اور گرد و پیش کے واقعات سے کافی متاثر ہوتا ہے“^۲

بشیر الحسن ادب کو سماج سے براہِ راست ہم رشتہ تو کرتے ہیں، لیکن وہ مارکسی نقادوں کے خلاف ادب سے سماجی معلومات حاصل کرنے کے حق میں نہیں ہیں، وہ اس تاثر کی باز آفرینی میں دلچسپی رکھتے جو یہ تمام چیزیں شاعر کی شخصیت میں پیدا کرتی ہیں۔

”در اصل سوانحی واقعات اور سماجی اور تاریخی ماحول سے نقد کو براہِ راست

کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ہے، وہ اس تاثر میں دلچسپی رکھتا ہے جسے یہ تمام

چیزیں شاعر یا فنکار کی شخصیت میں پیدا کرتی ہیں“^۳

لیکن عملی سطح پر وہ فن میں فنکار کے داخلی تاثرات کی باز آفرینی سے زیادہ ماحول اور عہد کے

حالات کے اثرات کی نشاندہی کرنے پر سارا زور صرف کرتے ہیں مثلاً:

”میر نے دہلی کے ہونا ک مناظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا، قتل و

غارت گری، خون ریزی، سفاکی، آتش زدگی، خونباری ان کے تصور

کی چیزیں نہیں، بلکہ واقعی مشاہدے کی چیزیں تھیں، لہذا جب وہ ان تمام
سامانیت کا ذکر اپنی غزلوں میں کرتے ہیں، تو ان میں بڑی تڑپ اور
گیرندہ صداقت ملتی ہے۔^۱

”ناسخ“ میں لکھتے ہیں:

”ادب چونکہ سماج ہی کے زیر سایہ پرورش پاتا ہے، اس لئے اس کے

ارتقائی قوانین بھی بنیادی اعتبار سے سماجی ہوتے ہیں۔“^۲

ظاہر ہے یہ مارکسی طریقہ نقد ہے جسے انہوں نے مروجہ طریقے سے برتا ہے، گویا شبیہ المحسن فن پارے کے
سن و قبح کی توضیح کرنے کے بجائے فنکار کی شخصیت کو مرکز توجہ بناتے ہیں، اس سے ان نفسیاتی نظریہ
تنقید کی مجبوری کا نام بھی دیا جاسکتا ہے، لیکن شخصیت کے تجربے میں بھی وہ کسی خاص وقت نظر سے
کام نہیں لیتے، وہ فنکار کے تخلیقی ذہن میں لاشعور کی کارفرمائی کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن گہرائی میں اتر کر اسکی چھان
بین نہیں کرتے، میر کے یہاں

جگر جو رگدوں سے خوں ہو گیا مجھ رکتے رکتے جنوں ہو گیا

میں رباؤ کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اس شعر میں رکتے رکتے کا لفظ خاص اہمیت رکھتا ہے، اور اس کشمکش

اور رباؤ (suppression) کو ظاہر کرتا ہے، جس کا نفسیاتی نتیجہ بیشتر جنون

ہی ہوتا ہے۔“^۳

ناسخ پر اپنے ۴۳۲ صفحات کی ضخیم کتاب میں انہوں نے ناسخ کی نفسیاتی زندگی کے روز کی نقاب کشائی
کے لئے صرف چند صفحات وقف کئے ہیں، یہ ضرور ہے کہ یہ چند صفحات بھی ناسخ کی نفسیاتی زندگی کی
تفہیم میں مدد دیتے ہیں، انہوں نے خاص طور پر ان کے حاوی نفسیاتی عوامل میں سے انکی نزگیت
کے رجحان کی تصریح پر خاص توجہ کی ہے،

ابن فرید نے بھی اپنے مطالعات میں تنقید کے نفسیاتی نقطہ نظر سے تمام و کمال کام لینے کی کوشش کی ہے، ان کا خیال ہے کہ ادب کا صرف ایک پہلو یعنی فنی پہلو ہی نہیں ہے، بلکہ یہ نفسیاتی اور عمرانی پہلو بھی رکھتا ہے، انہیں اعتراف ہے کہ ”برحق کہ نفسیات و عمرانیات ادب کا جامع و کامل مطالعہ نہیں، لیکن یہ تو مان لیجئے کہ مطالعے کے اہم زاویے ہیں“^۱

ابن فرید علم نفسیات کا گہرا مطالعہ رکھتے ہیں، اور وہ اپنے علم کا اطلاق قدیم و جدید فنکاروں پر کرتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ فیض کی مقصدیت ان کی رومانیت سے ہم آہنگ ہے، نتیجے میں انہوں نے اپنی شخصیت کو منفعل نہیں ہونے دیا ہے، اس کے برعکس جوش کو نفسیاتی نقطہ نظر سے ایک پرانگندہ نو عمر شاعر ثابت کرتے ہوئے ان کے عشق اور انکی مقصدیت میں عدم مطابقت کی نشاندہی کرتے ہیں،

”ان کا عشق اور انکی مقصدیت ان کی شخصیت کے دو خانے ہیں، عشق اور مقصد میں توازن پیدا نہ کر سکے اور انکی شخصیت منفعل ہو گئی“^۲

تاہم یہ بات تشفی بخش ہے کہ ابن فرید اپنے مطالعات میں دقت نظر اور وسعت مطالعہ سے کام لیتے ہیں، وہ نفسیاتی علم سے خاطر خواہ استفادہ کرتے ہیں، کسی مخصوص نفسیاتی نکتے کو کسی شاعر کے ذہنی عمل پر منطبق کرتے ہوئے وہ اپنی بات کو ثابت تو کرتے ہیں، لیکن اس رویے کی حد بندی وہاں ظاہر ہوتی ہے، جہاں وہ اپنے علم کے حدود میں رہ کر زیر بحث شاعر کے ذہنی اور فکری پھیلاؤ کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں، نیز وہ نفسیاتی توجیہ تو کرتے ہیں، مگر تعین قدر کے مسئلے سے خاطر خواہ طریقے سے نہیں نمٹتے، ”فیض بحیثیت رومانی شاعر“ میں حفیظ جالندھری کو نفسیاتی نقطہ نظر سے جانچے ہوئے جو نتائج اخذ کئے گئے ہیں، ان سے اختلاف کی گنجائش موجود ہے۔

”ایک طرف ابھی تو میں جوان ہوں کے قسم کے گیت اور دوسری طرف شاہنامہ اسلام کی چار جلدیں ان کی منفعل شخصیت کا ثبوت ہیں، اس کی طرف انہوں نے

شاہنامہ اسلام جلد چہارم کے دیباچہ میں اشارہ بھی کیا ہے کہ ان کی ترقی پسندی اور رومانی شاعری میں اور اسلامی عقاید میں ترک و اختیار کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا کیونکہ نظریہ اور مذہب میں تطابق تلاش کرنا چنداں ضروری نہیں یہ الفاظ حفیظ جالندھری کے نہیں ہیں، لیکن ان کا مفہوم و مقصود ان الفاظ میں واضح ضرور ہو جاتا ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حفیظ جالندھری نظریہ اور عشق میں تطابق پیدا نہیں کر سکے ہیں۔

ریاض احمد تنقید کے لفظیاتی دبستان کی نمایندگی کرتے ہیں، ان کے نزدیک فنکار کے غیر شعوری عوامل ادب کو معنوی حسن اور تاثیر بخشتے ہیں، لفظیاتی تنقید کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں "لفظیاتی تنقید نے ہمیں یہ بتایا کہ ان ظاہری اور پیش پا افتادہ معانی کے پیچھے ایسے شخصی اور اجتماعی محرکات کی ایک وسیع دنیا کار فرما ہوتی ہے جو نوعیت کے اعتبار سے زیادہ تر غیر شعوری ہوتے ہیں، ان ہی عوامل کی تفہیم خواہ وہ غیر شعوری ہی کیوں نہ ہو، ادب کو معنوی حسن اور تاثیر بخشتی ہے۔"

سلیم احمد بنیادی طور پر عمرانی نقاد ہیں، ان کا خیال ہے کہ شاعری میں وہی میلانات راہ پاتے ہیں جو اس کے عہد کی عمرانی زندگی کا مزاج متعین کرتے ہیں، چنانچہ نئی نظم اور پورا آدمی "میں اسی نقطہ نظر کے تحت جدید شعرا مثلاً اختر شیرانی، راشد، میراجی، فیض اور اختر الایمان وغیرہ کی شاعری کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے، ان کا خیال ہے کہ اختر شیرانی کی شاعری پورے آدمی کی شاعری نہیں ہے، بلکہ رومانی سطح پر ایک غیر حقیقی اور تخیلی انسان کی شاعری ہے، جو نچلے دھڑ سے محروم ہے اور جنسی جبلت کی ضرورت سے بیگانہ ہے، اس مفروضے کو حقیقی ثابت کرنے کے لئے وہ ۱۹۲۲ء سے ۱۹۲۶ء تک کی نسل کو ذمہ دار ٹھہراتے ہیں!

"اب اسے ان کی نسل کے ساتھ ملائیے، تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۲۴ء سے

۲۶ء کے درمیانی وقفے میں ہمارا معاشرہ اسی آدھے دھڑ کی عجیب و

غریب مخلوق کا معاشرہ تھا۔

اختر شیرانی کے مقابلے میں انہیں میراجی کے یہاں دونوں دھڑوں کے ملاپ کی صورت نظر آتی ہے:

”نفسیاتی الجھنیں میراجی کی نظموں کا خاص موضوع ہیں، جنہیں وہ بڑی فنکاری

سے اُن کے آخری نتیجہ تک لے جاتے ہیں، اس طرح وہ اپنے قاری کی الجھنوں

کو لاشعور سے شعور میں لا کر اسکے نفس کا تزکیہ کر دیتے ہیں، اسکے علاوہ میراجی

نفسیاتی الجھنوں کو صرف انفرادی معاملہ نہیں سمجھتے، جیسا کہ ترقی پسندوں کا

خیال ہے، بلکہ انہیں اپنے زمانہ کے مخصوص معاشرہ کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔

اختر شیرانی اور میراجی کے عشقیہ رجحانات کے تعلق سے جنسی آگہی کی موجودگی یا غیر موجودگی کو ان شعراء

کے شعوری اور لاشعوری محرکات سے ہم رشتہ کرنے کے بجائے معاشرتی حالات کے تحت دونوں

کے رویوں سے منسلک کرنا نقد موصوف کی شخصی رائے ہو سکتی ہے، اور معقول دلائل کی عدم موجودگی میں

یہ ادبی اصول کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی، خاص کر یہ کہ جس ۲۲ء سے ۳۶ء تک کی نسل جنسی آگہی سے

محروم تھی، اور پھر ۳۶ء سے ابھرنے والی نسل جنسی تکمیلیت کی ضرورت اور آگہی سے متصف تھی،

ایک من گھڑت خیال سے زیادہ کچھ نہیں۔

سلیم احمد کی تنقیدوں میں من حیث المجموع نکتہ آفرینی سے زیادہ نکتہ آرائی کا انداز ملتا ہے،

انہوں نے میر، غالب اور اقبال پر لکھتے ہوئے بھی جگہ جگہ پہلے سے طے کردہ مفروضوں سے ان شعراء

کے ذہنی اور نفسیاتی کوالف کو سمجھانے کی کوشش کی ہے، وہ ان کی تخلیقات میں نفسیاتی مظاہر

کی نشاندہی نہیں کرتے، ”غالب کون“ میں انہوں نے غالب کے شعری ذہن کے مطالعے کے بجائے

ان کے نفسیاتی کوالف سے متعلق مباحث میں دلچسپی لی ہے۔ اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے وہ اقبال

کی زندگی اور اسکے خیالات میں ہم آہنگی کی تلاش پر زور دیتے ہیں اور عمومی سطح پر انکی شخصی زندگی، شخصیت

اور نفسیات کے مطالعے کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سلیم احمد نے جدیدیت پر بھی قلم اٹھایا ہے،

اور جدید شاعری — نامقبول شاعری“ اور جدید غزل جیسے معمولی نوعیت کے مقالے لکھے

میرا یہ مقالہ پڑھ کر سلیم احمد کے ناقدانہ ذہن کی نارسائیوں کا احساس ہوتا ہے لکھتے ہیں:

”جدید شاعری کو ناپسند کرنے کی بڑی وجہ اسکی عدم تفہیم ہے“

نئے شاعروں نے نئی شریاتِ مزب کی نئی شریات سے مستعار لی اور یہ دیکھ بغیر کہ اس کا کوئی رشتہ ان کے معاشرے یا روایت سے قائم بھی ہو سکتا ہے یا نہیں اسے کچے کچے طور پر استعمال کیا۔ جدید غزل میں ہمیں مرد اور عورت کی چوما چاٹی تو مل جاتی ہے، مگر اس کی انسانی تہذیبی معنویت کا سراغ کمتر ملتا ہے۔

جدید غزل صرف ایک غلامیہ رسائل لے رہی ہے، ہمارے پاس جذبات میں محسوسات ہیں، تجربات ہیں، مگر وہ کیا کہاں ہے جو اس مس خام کو زرخا لیں بنادے۔

سلیم احمد نے جدید شاعری اور جدید غزل پر جو اعتراضات جیسا کہ محولاً بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے، وارد کئے ہیں، وہ کم و بیش وہی ہیں، جنکا بعض قدما ت پسند حضرات رد کرتے رہے ہیں لیکن اس کے باوجود جدید شاعری اپنی اہمیت منوا کے رہی، ان میں سے بعض اعتراضات کو فیصل جعفری نے اپنے مقالے سلیم احمد کی تنقید نگاری میں معقول دلائل سے رد کیا ہے، جدید شاعری کی ناپسندیدگی کی سب سے بڑی وجہ اسکی عدم تفہیم قرار دینا سلیم احمد کی شریات کے بنیادی اصولوں سے ناواقفیت کو ظاہر کرتا ہے، جدید شاعری جس کے نمائندے ناصر کاظمی، بانی، وزیر آغا، بلراج کول، کمار پاشی، ساقی فاروقی، شہزاد احمد، ظفر اقبال، ناصر شہزاد اور اطہر نفیس وغیرہ ہیں، تفہیم کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں کرتی، جدید شاعری کا بیشتر حصہ علامتی نوعیت کا ہے، لیکن علامتیت، جو اعلیٰ شاعری کی طبعی خصوصیت ہے، تفہیم و تحسین کے راستے میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں کرتی، بالکل اسی طرح جس طرح میر، غالب اور اقبال کی علامتی شاعری تفہیم کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں کرتی، اسی طرح نئی شریات کے بارے میں یہ الزام تراشی کہ یہ مغرب سے مستعار لی گئی ہے، بے معنی سی بات ہے، مشرق و مغرب کے درمیان فاصلوں کے انہدام کے نتیجے میں اور پھر آپسی تہذیبی و فکری لین دین کی عالمگیر فضائیں ہندوستانی شعراء پر یہ الزام لگانا کہ وہ مستعار نظریوں پر انحصار کرتے ہیں، ان کے فنکارانہ خلوص پر شک کرنے کے

ساتھ ساتھ عالمی تہذیبی آب و ہوا کی اثر انگیزی سے انکار کرنے کے مترادف ہے اسی طرح نئی غزل میں عشق کے برتاؤ کو مرد اور عورت کی پوما پٹائی سے تعبیر کرنا نئی شعری صورت حال خاص کرنی عشقیہ آہنگی سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے، 'نئی عشقیہ شاعری' حق کی نئی حیاتی فکری اور جنسی آہنگی سے عبارت ہے، اس کا رشتہ جدید تہذیبی صورت حال سے قائم ہے، حیرت کی بات یہ ہے کہ سلیم احمد جدید غزل کو ایک خلا میں سانس لیتے ہوئے محسوس کرتے ہیں، ان کے نزدیک اس میں کیا کا فقدان ہے، جو مس خام کو زرخاں بنا دے، یعنی وہ جدید غزل کی تخلیقی تشکیلیت سے ہی انکار کرتے ہیں، ایسے ذہنی رویے کے بارے میں کیا کہا جاسکتا ہے؟

سلیم احمد حسن عسکری کی طرح بیشتر مقامات پر سخن سبکی سے زیادہ سخن طرازی کا مظاہرہ کرتے ہیں، جو بات یا نکتہ دو فقروں میں ادا ہو سکتا ہے، اسے عبارت آرائی کے شوق میں بیس سطروں میں پیش کرتے ہیں، اور خطابیہ، استہزائیہ، طنزیہ اور سنجیدہ اسالیب سے کام لیتے ہیں، اس طرح سے وہ اسلوب نگارش کی بسیار شیوگی اور شوخی و طراری سے مرعوب تو کرتے ہیں، لیکن بصیرت و تفہیم کی راہیں روشن نہیں کرتے، مفصل جعفری نے صحیح لکھا ہے!

"سلیم احمد کو منطقی عمومی بیانات دینے، بات سے بات پیدا کرنے،

اور اپنی باتوں کو منوانے کے لئے کھٹ جھتی نیز خطابیہ انداز اختیار کرنے کی

لت سی پڑ گئی ہے"

بات کو بے طرح پھیلانے کی ایک مثال "نئی نظم اور پورا آدمی" فراہم کرتی ہے، اس میں ایک طویل پر گیراف میں صرف اس بات کو کہ راشد اور میراجی نے ایک نئی شعری روایت کی داغ بیل ڈالی ہے، کو پھیلا کر یوں پیش کیا ہے:

"جدید نظم کے اماموں کی حیثیت سے راشد اور میراجی کی جوتاریخی حیثیت ہے،

آپ اسے اچھی طرح جانتے ہیں، آپ اس شاعری سے اختلاف کریں یا اتفاق،

اسے اپنے ذوق کے مطابق پائیں یا نہ پائیں، لیکن شاعری کا معاملہ ذاتی پسند ناپسند

سے آگے جاتا ہے، آپ کی زبان کی تاریخ میں شاعری کی ایک نئی روایت قائم ہو گئی، اب ایک آدمی یا ہزار آدمی اسے تاریخی تسلسل سے خارج نہیں کر سکتے، بالضرر یہ روایت آگے نہ بھی جائے، جیسا کہ بعض ناقدوں کا خیال ہے، تو بھی تاریخ میں اسکی جگہ متعین ہوگی، پھر یہ بھی نہیں ہے کہ یہ سلسلہ اتنے دو ٹوک انداز سے منقطع ہو گیا ہو، جہاں تک کہ بے قافیہ اور آزاد نظموں کے استعمال کا تعلق ہے شاعروں کی ایک خاص بڑی تعداد اس میں پیہلے بھی کام کر رہی تھی اور اب بھی کر رہی ہے، بلکہ لاہور کی نئی نسل نے توازن و سر نو پورے جوش و خروش سے اس سلسلے کو آگے بڑھانے کی ہم شروع کی ہے، اس کے معنی یہ ہوئے کہ نئی نظم کا یہ سلسلہ جب تک چلتا رہے گا، خواہ دس برس یا ہزار برس، راشد اور میراجی کو اپنی جگہ سے ہلانے والا کوئی نہیں، مولاد لاکھ ناخلف ہو، اور لاکھ علم بغاوت بلند کرے مگر یہ معاملہ تو سلسلہ نسب کا ہے، بقول شخصے ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا نانوں، اور اس سے کون انکار کرے گا کہ نظم جدید کا ہاتھی سب سے پہلے میراجی اور راشد نے نکالا، ویسے ان کا ہاتھی ایسے چپ چاپے بھی نہیں نکلاتھا، ہمیں تو یہ یاد ہے کہ پورا ہندوستان دیکھنے آیا تھا، ادھر کچھ نوجوانوں سے بات چیت کرنے اور کراچی اور لاہور کی نئی نسل کا ایک آدھ مضمون پڑھنے سے مجھے کچھ ایسا اندازہ ہوا، جیسے یہ لوگ اپنے پیشروں کا ذکر یا تو کچھ حقیر سے کرتے ہیں یا پھر قدرے سر پرستانہ انداز میں، میری پوچھے تو میں اس میں بھی کچھ حرج نہیں سمجھتا، آخر ہمارے انتظار حسین نے لکھ ہی دیا ہے کہ نوجوانوں کو بزرگوں کا نام صرف زبانی ہی نہیں باقاعدہ تحریری طور پر بھی پوچھنا چاہیے، کبھی کبھی نوجوانوں کو اپنا اثبات کرنے کے لئے بزرگوں کا انکار کرنا ہی پڑتا ہے، لیکن اس میں ایک خطہ بھی ہے، بزرگوں کے انکار میں اگر آپ سچ پر خلوص ہو جائیں تو بعض اوقات اپنے معنی بھی مشکل سے سمجھ میں آتے ہیں، یعنی چھوٹا بھڑ

میں تو کوئی مصالحت نہیں، لیکن ویسے اندر ہی اندر یہ سلسلہ قائم رہے تو اپنے ہی کو فائدہ پہنچتا ہے۔

ظاہر ہے یہ طول کلامی ایک اچھے نقاد کو زیب نہیں دیتی، میرے نزدیک ایک اچھے نقاد کی پرکھ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی بات کو کفایت، اختصار اور تناسب کے ساتھ پیش کرے، منظرِ امام نے ایسے نقادوں کو بجا طور پر ”لفاظ مفتیان تنقید“ سے موسوم کیا ہے، وہ خود کو نقاد نہیں سمجھتے تاہم ان کے مضامین، جو بعض ادبی رجحانات اور شخصیات پر بجا اختصار اور توازن سے لکھے گئے ہیں، اور ان میں جو ”تنقیدی اشارے“ ملتے ہیں، وہ ان کے ناقدانہ ذہن کی گہرائی کا پتہ دیتے ہیں، شمیم حنفی نے وسیع مطالعہ کی بدولت ادب کے بعض بنیادی نظری تصورات سے گہری واقفیت پیدا کی ہے، یہ تصورات ان کے ذہن و فکر کا حصہ بن چکے ہیں، مثلاً وہ جانتے ہیں کہ جدت پسندی روایت کے اسامی تصور سے مربوط ہے، وہ شعری تجربے کو عصری حالات کا زائیدہ قرار دے کر بھی اسکی عظمت اور پائیداری کے لئے اسکی ماورائیت کو لازمی قرار دیتے ہیں، وہ خیال کی اہمیت کے قابل ہیں مگر وہ خیال کو جذبہ و احساس کے بغیر شاعری کا نہیں بلکہ فلسفے کا حصہ گردانتے ہیں، یہ وہ ادبی تصورات ہیں جو نئے تنقیدی نظریات کی تشکیل کے لئے بنیاد فراہم کرتے ہیں، اس نوع کے ادبی خیالات ان کی کتابوں اور مقالوں میں جابجا نظر آتے ہیں، لیکن وہ عملی تنقیدات میں ادب کے تخلیقی محرکات میں ترجیحی طور پر عمرانی یا عصری حالات کے محرک کو ہی پیش نظر رکھتے ہیں، جدید ادب میں تنہائی کے مسئلے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”یہ سارا عذاب دراصل غلط رشتوں کا ہے، پرانے رشتے ٹوٹ گئے، جو وہ سکون تھے، نئے رشتے جو ظہور پذیر ہوئے ہیں، سامانِ ہلاکت ہیں، احساسِ مروت کو آلات نے اس طرح کچلا کہ ان کی بجگہ دھویں اور کالک سے بھر گئی، مادی آسائش، معاشی خوشحالی، اور فراغت کی ہوس نے اس طرح حواسِ باخترہ کیا ہے کہ اسکے حصول کے لئے ہر شخص اپنی دھڑ میں لگا ہوا ہے“

"فانی کا شری کردار" میں لکھتے ہیں:

"فانی کی پوری زندگی ماضی قریب کی تاریخ کا حصہ ہے اور اس صفحے پر ان کی شخصیت کے تمام خدوخال اچھی طرح روشن ہیں اور ان میں غالباً کوئی بڑی پیچیدگی نہیں ہے، معاشرے سے ان کے تصادم کی لے بہت مدہم ہے۔
"نئی شری روایت" میں اقبال کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اقبال اس صدی کے پہلے شاعر ہیں جن کے یہاں نئے انسان کے ذہنی سماجی، اخلاقی اور روحانی مسئلوں کا احساس ملتا ہے۔"

شیم صنفی جدید تنقید کے اصولوں اور نظریات کا خاصا علم رکھتے ہیں مگر وہ عملی تنقیدوں میں اپنے علم کو مربوط، منطقی اور نتیجہ خیز طریقے سے پیش نہیں کرتے، یہی وجہ ہے کہ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" اور "نئی شری روایت" ان کے وسیع علم، مشاہدے اور مطالعے کا احساس تو دلاتی ہیں مگر ان کے کسی منفرد منضبط یا بالیدہ تنقیدی نظریے کی تشکیل نہیں کر پاتیں "اہمال کی منطق" البتہ ان کا ایک دقیق مقالہ ہے اس میں خیال و فکر کا ربط اور استدلالی ذہن کی کار فرمائی ملتی ہے اس مقالے کے بعد ان کی جو تنقیدی نگارشات سامنے آتی ہیں وہ ان کے تنقیدی خیالات کو منطقی تسلسل کے ساتھ پیش نہیں کرتیں، بہرہت کی غیر ضروری وضاحت بھی ان کے تنقیدی موقف کو ٹھوس شکل میں ابھرنے نہیں دیتی، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بات سے بات لگانے اور اصل بات کو فردی باتوں میں گم کرنے کا یہ انداز انہوں نے حسن عسکری اور سلیم احمد سے مستعار لیا ہے۔

کرامت علی کرامت بھی شاعری کے موضوعاتی تجزیے پر زور دیتے ہیں ان کا مطالعہ وسیع ہے وہ اپنا کوئی نقطہ نظر برتنے کے بجائے عمرانی، نفسیاتی، سائنسی اور فلسفیانہ نظریات کی مراحت میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں، عصمت جاوید نے لسانیات کے مسائل پر لکھنے کے علاوہ بعض ادبی شخصیات پر بھی قلم اٹھایا ہے اور اپنی ادب شناسی اور فہم و ذکاوت کا ثبوت دیا ہے وہ سماجی تنقید کی صدمہ یوں کا

شعور رکھتے ہیں یہ قابل تعریف بات ہے مگر عملی طور پر عمرانی نظریہ تنقید ہی سے استفادہ کرتے ہیں اور محض الفاظ اس کے امکانات ہی کو بروئے کار لانے کی سعی کرتے ہیں۔

بلرانہ کوئل کے چند تنقیدی مقالات سے ان کے تنقیدی ذہن کی فعالیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ زیادہ تر شاعری میں موضوعات کی نشاندہی میں دلچسپی لیتے ہیں، مزید برآں، وہ شعراء کے تخلیقی اور ذہنی رویوں، جمالیاتی احساس، حیاتی رنگارنگی اور ماورائی ترفع پر بھی نظر رکھتے ہیں، اور ان کا ذہنی تحفظات و تعصبات سے بالاتر ہو کر ایک تحسین آمیز، مہم جویانہ اور کشف انگیز رویے کے تحت مطالعہ کرتے ہیں، تاہم موضوعاتی تجزیے کا انداز ان کے کم و بیش ہر مقالے میں نمایاں ہے، ”جدید اردو نظم اور اس کے قابل ذکر رجحانات“ میں لکھتے ہیں:

”میلوسی، تنہائی، احساس کمتری، خودکشی کی خواہش، کلیت، فنونیت، خود ذاتی،

لذت بخشی، ذاتی وابستگی، گھبراہٹ، گھبراہٹ کو واپسی، ماورائیت، شخصیت اور روح

کے اسرار کو سمجھنے کی خواہش ایک پراسرار خوابناک ماحول کی تخلیق —

یہ سب نئی نظموں کے موضوع ہیں۔

”مجید امجد ایک مطالعہ“ میں لکھتے ہیں:

”شب رفتہ اور ”میرے خدا میرے دل“ کا شاعر خالص عمومی سطح پر معاشرے

کا پیدا کیا ہوا عام انسان ہے، اس لئے وہ دوران سفر کی بار جہانی اور

ارضی سطح پر اس عام انسان کی باتیں کرتا ہے، جو یا تو وہ خود ہے یا اس کا

ہمعصر شہری ہے۔

”اردو شاعری میں تجربات“ میں لکھتے ہیں:

”سیاسی، سماجی اور معاشی تبدیلیاں اپنے لئے اظہار کے نئے سانچے اور نئے

طریقے اپنے ہمراہ لائیں۔“

بلرانہ کوئل شعر کے مطالعات میں صرف عمری اور عمرانی حقایق کے بالواسطہ یا بلاواسطہ اثرات

کی نشاندہی ہی نہیں کرتے، جیسا کہ اکثر عمرانی نقاد کرتے ہیں، بلکہ وہ ادب سے گہری ذہنی اور جمالیاتی وابستگی کے تحت اسکی کثیر الجہتی کے ادراک سے بھی تمام ذکاوت کا مال بہرہ مند ہیں، ان کی ناقدانہ بصیرت اس بات میں مہم ہے کہ وہ اپنے تجزیاتی مطالعوں میں فن کے مختلف ابعاد کو ادبی شعور کی روشنی سے منور کرتے ہیں۔

تمدنی تنقید کے دائرے میں عبد المعنی بھی آتے ہیں، انہوں نے قدیم و جدید شعراء کے علاوہ بعض ادبی مسائل پر بھی مضامین لکھے ہیں اور "تشکیل جدید اور جادہ اعتدال" کے علاوہ اقبال پر بھی کتابیں لکھی ہیں، عبد المعنی ادب کے جمالیاتی، حیاتی اور ہستی محاسن کو جانچتے ہوئے بنیادی طور پر اس کے روحانی، سماجی اور اخلاقی اقدار کی تلاش پر زور دیتے ہیں، اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ ادب کی مقصدیت کے قائل ہیں، ہر چند ادب کے مقصدی کردار کے بارے میں ان کا نقطہ نظر ترقی پسندوں سے مختلف ہے، یعنی وہ اسے صرف سماجی حقیقت نگاری تک محدود کرنے کے روادار نہیں، تاہم انسانی اخلاقی تصورات و عقائد کی ترجمانی کو ترجیحی بنیادوں پر تسلیم کرنے کے رویے سے ادب کے بارے میں ان کے مشروط نظریے کی وضاحت ہوتی ہے، تشکیل جدید میں خود لکھتے ہیں:

"چنانچہ ہمارے سامنے جو نظریات ہیں، وہ مادی اور بنیادی طور پر دو ہی قسم کے ہیں، ایک روحانی و اخلاقی، دوسرے مادی و معاشی، اب دیکھنا یہ ہے کہ اگر ہمارا انتخاب ان ہی دو قسم کے نظریات کے درمیان محدود ہے، تو ہماری ترجیح کس سے ہوگی، سمجھئے یہ لکھنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں مادی و معاشی پر روحانی و اخلاقی کو ترجیح دیتا ہوں۔"

آگے چلکر لکھتے ہیں:

"اس فن کو ادب کی مجموعی روایت کے پس منظر میں رکھ کر اسکی نوعیت، حقیقت

اور اہمیت پر بحث کرتا ہوں، اس کے بعد زیر تبصرہ فن کے متعلق اپنے خاص

تنقیدی موقف سے معروف و مسلم انسانی و اخلاقی قدروں کی روشنی میں کرتا ہوں

عبد المعنی کا یہ تنقیدی موقف ان کے لئے فن کی اصالت اور نوعیت کی دید و دریافت میں دور تک ساتھ

نہیں دیتا اس لئے کہ موقف فن کے اخلاقی کردار کی نشاندہی پر منتج ہوتا ہے، عبدالمعنی علی تنقیدوں میں اپنے موقف کو پیش نظر رکھتے ہیں، لیکن مجموعی طور پر علی سعادت میں ان کا انداز نقد تشریحی اور معامانہ ہو کے رہ جاتا ہے، اور وہ فنکار کے سماجی، سوانحی اور ذہنی پس منظر کا تجزیہ کرتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کی پیش میں خرابیاں بھی نظر آتی ہیں اور خوبیاں بھی اور ایسا کرتے ہوئے وہ تضاد بیانی کے مرتکب ہو جاتے ہیں:

مثلاً: "بات یہ ہے کہ جوش اپنے خواص اور تفکر کے ذاتی تجربات اور شخصی واردات پر فن کارانہ قابو نہیں رکھتے۔"

"لیکن جوش کی قادر الکلامی اور شریعت ہر شے سے بالاتر ہے، وہ ایک نظری اور وجدانی شاعر ہیں اور زبانِ دبیران کے تمام وسائل پر بے پناہ قدرت رکھتے ہیں۔"

مجموعی طور پر تمدنی تنقید کے تحت لکھے والوں کے یہاں نظریات و تصورات کے اختلافات کے باوجود ادب سے غیر معمولی ذہنی لگاؤ، اسکی اصلیت اور معنویت کی تلاش و یافت کی لگن اور انسانی اقتدار سے اس کے رشتہ باطنی کی تفہیم کے ضمن میں مخلصانہ کوششیں ملتی ہیں، اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے نقاد حالی اور شبلی کے بعد پہلی بار اعلیٰ سنجیدگی اور ادبی دیانت کے تحت تنقید کا فریضہ انجام دینے کی سعی کر رہے ہیں، یہ درست ہے کہ ادیب کی قدر سنجی کے لئے اسکے تکمیل کردہ ادب کی انفرادیت اور خود ملکیت ہی بنیادی حیثیت رکھتی ہے، لیکن اس سے یہ مراد نہیں لیا جانا چاہیے کہ ادیب یا ادب پارے کا خارجی دنیا سے قطعی کوئی رشتہ نہیں ہے، فنکار کا وجود ایک درخت کی مانند ہے جو آسمان کی کھلی فضا میں اپنی اٹھان اور پھیلاؤ کے باوجود آبِ دگل سے پیوستہ ہے، وہ خارجی، سماجی، تہذیبی اور سیاسی حالات و واقعات سے گہرے طور پر متاثر ہوتا ہے اور بدلتے ہوئے حالات کے تحت اسکی نفسیاتی جمالیاتی، اور ذہنی زندگی کی تعمیر ہوتی ہے، اس لئے تمدنی تنقید سے قطع نظر، اگر خالص ہستی اور انسانی تنقید کے اصولوں کے تحت بھی ادب کا مطالعہ کیا جائے، پھر بھی تہذیبی اور معاشرتی قوتوں کے تشکیلی عناصر کے تجزیاتی مثل کو بے معنی قرار نہیں دیا جاسکتا، وارث علوی، فیصل جعفری اور وزیر آغا نے اس نوع کے بعض

مطالعات سے مثبت نتائج کا استنباط کیا ہے،

تمدنی تنقید کے علمبرداروں کی شریانی کا ایک بنیادی راز یہ ہے کہ وہ ادب کی اصل کی تلاش کرتے ہوئے اسکی لسانی اور ہستی ساخت کو نظر انداز نہیں کرتے، وہ اپنے مخصوص نظریے کی توضیح اور تخلیق کار سے اس کے رشتے کی معنویت کا اظہار کر کے مطالعے کے لئے ایک سازگار فضا کی تعمیر کرتے ہیں اور پھر لسانی وسیلوں سے داخلی تجربے کے بعض پہلوؤں کی شناخت کرتے ہیں، لیکن جہاں بعض معاصرین محض نظریاتی موقف پر اپنی تنقید کی عمارت کھڑی کرتے ہیں، وہاں تنقید بالعموم ایک معلوماتی مقالہ بن کے رہ جاتی ہے، ایسے معلوماتی مقالات کی حالیہ تنقید میں کوئی کمی نہیں، ایسے مقالات کائن کی تنقید سے برائے نام رشتہ ہے، رہی وہ تنقید میں جو مخصوص نظریات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ زیر بحث شاعر سے اپنی اطلاقی حیثیت کو قائم کرتی ہیں، قابل قدر ہیں۔

تمدنی نقادوں کے طرز نقاد کو اپنی نتیجہ خیزی کے اعتبار سے ہمہ جہت، مکمل اور حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا، اس نوع کی تنقیدوں سے فنی تخلیق کی بعض اوپری یا زیریں جہتیں اجاگر تو ہوتی ہیں، لیکن پھر بھی اسکے کتنے ہی جلوے دبیز پردوں میں مستور رہتے ہیں، تمدنی تنقید کے مؤیدین بعض اوقات فنی تخلیق کے مطالعے کے ضمن میں شاعر کے یہاں تاریخی، سماجی اور تہذیبی حقائق کی نشاندہی کرنے کی دھن میں یہ بھول جاتے ہیں کہ شاعر کے یہاں ان حقائق کے بجائے شخصی سطح پر ان کے بارے میں تاثر یا رد عمل کی باز آفرینی ملتی ہے، جو بدیہی طور پر خارجی حقائق کی بنیادی تقلیب و تغیر و بدالات کو قی ہے۔

اصل میں تمدنی نقاد جس مفروضے پر انحصار کرتے ہیں، اور خواہش حالتوں میں انکے تنقیدی طریقہ کار کی بے ثمری کا باعث بنتا ہے، وہ یہ ہے کہ وہ فنکار کو ایک ایسے دانش مند اور ذمہ دار فرد سے تعبیر کرتے ہیں، جو بنیادی طور پر ان تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی حالات واقعات کا ادراک کرتا ہے، جن سے اس کا واسطہ پڑتا ہے، اس نقطہ نظر کی رو سے شاعر اپنے عہد کا ایک بہترین دانش ور قرار پاتا ہے، شاعر کو علم و دانش کے اس بلند مرتبے پر فائز کرنا تمدنی نقادوں کا اس کے تئیں عقیدت

کا خراج تو پیش کرتا ہے، مگر اس کے فکر و نظر اور اسکے طریقہ کار سے عدم واقفیت کو ظاہر کرتا ہے، یہ سوچنا کہ شاعر گرد و پیش کی زندگی میں آئے دن ہونے والے واقعات کا چشم نگر اس سے اس لئے مشاہدہ کرتا ہے کہ وہ لفظ و بیاں کی مدد سے انہیں دوسروں تک منتقل کرے، شاعری کے تخلیقی کردار کی مکمل طور پر نفی کرتا ہے، کیونکہ یہ شاعری کو صحافت کی سطح پر لے آنے کا عمل ہے، ورڈس ور تھ کا یہ کہنا کہ شاعری عالم سکون میں جذبے کی بازیابی کا عمل ہے، یا ایلپیٹ کا یہ قول کہ شاعر شخصیت کا نہیں بلکہ میڈیم کا اظہار کرتا ہے، اس بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ہے کہ شاعر کوئی ایسا خود کار ترسیلی آلہ نہیں ہے، جو خارجی حقائق کی معلومات کو لوگوں تک پہنچانے کا میکانیکی فریضہ انجام دے۔

THEODORE M. GREEN نے کانٹ کے CRITIQUE OF JUDGEMENT پر اپنے مقالے میں لکھا ہے:

”اگرچہ اسکی (فکار کی) ہر تخلیق اسکی فنکارانہ بصیرت کا اظہار ہوتی ہے، تاہم

وہ خود اس لئے تک اس بات سے بے خبر ہوتا ہے کہ اُسے کیا کہنا ہے

جب تک وہ تکمیل یافتہ فن پارے میں اسے کہہ لیتا ہے۔“

واضح رہے کہ شاعر کسی خارجی محرک کا دست نگر ہوئے بغیر ایک بے نام اندرونی خواہش

یا طلب کے تحت تخلیقی محویت کے عالم میں داخلی سطح پر پیکروں اور علامتوں میں ڈھلنے والے

نادیدہ اور اجنبی تجربوں کو ایک موزوں اور مترنم ہیئت میں ڈھالتا ہے۔ جو شعری تخلیق کی صورت اختیار

کرتے ہیں، تخلیقی عمل میں داخلی تجربہ ہی ہے جسکی اصلیت اور تہہ داری پر شعری تخلیق کی اہمیت اور معنویت

کا انحصار ہوتا ہے، سوال یہ ہے کہ اسکی نوعیت کیا ہے اور زندگی سے اس کی کیا رشتہ ہے؟

جیسا کہ کہا گیا کہ شعری تجربہ زندگی کے ادراک کی سنجیدگی، تہہ داری اور اسراریت سے

متصف ہوتا ہے، اور تخلیقی شاعر کے حوالے سے ہی اسکی اصلیت اور معنویت واضح ہوتی

ہے، کوئی غیر شاعر خواہ زندگی کے ہزار گونہ قیمتی تجربات کا مالک کیوں نہ ہو، شعری تجربے سے

گزر نہیں سکتا، اگر وہ کسی بار اور لمبے میں داخلی طور پر اس سے گزرے بھی، پھر بھی اس کا وجود عدم مساوی

رہے گا، کیونکہ وہ اسے لسانی ہیئت میں دوسروں کے لئے قابل شناخت بنانے سے قاصر رہے گا شری تجربے کی ندرت کا راز اس بات میں معمر ہے کہ یہ ایک غیر معمولی دراک حساس اور دیدہ ور شخص کے ہاتھوں داخلی اور خارجی دنیا کے حقائق سے متصادم ہونے کے نتیجے میں حد درجہ شخصی تاثرات کی ایک لسانی اکائی میں ڈھلنے کا اسراری عمل ہے، یہ عمل حد درجہ شخصی ہونے کے ساتھ ساتھ تخیلی آزادانہ اور مقصود بالذات ہوتا ہے، چونکہ تجربات کی لفظی تجسیم کسی منصوبہ بندی، شعوری کرد و کاوش، مقصد یا نظریاتی حد بندی کو قبول نہیں کرتی، اس لئے شری اظہار دیگر سماجی، سائنسی یا معلوماتی اظہارات سے قطعی مختلف ہو جاتا ہے، یہ اپنی مرضی کا آپ مالک ہوتا ہے، اور اپنے مخصوص خلقی طریقہ اظہار کو تسلیم کرتا ہے، اور پھر اپنی تہہ دار اور نقاب پوش معنویت کو منوانے کے لئے اپنے قوانین خود وضع کرتا ہے۔ اسکی اپنی منطق ہوتی ہے جو دیگر شعبہ ہائے فکر یا ذہنی مشاغل کی منطق کو مسترد کر کے استوار ہوتی ہے۔ یاد رہے کہ شری تجربے سے یہ توقع کرنا کہ یہ شاعر کے عہد کی معاشرت، تاریخ یا تہذیب کے بارے میں اطلاعات فراہم کرے، یا اس سے کسی راست حوالے کا کام کرے، اسکی ماہیت سے اپنی لاعلمی کو ظاہر کرنے کے مترادف ہے، شاعر کی شخصیت ایک پیچیدہ مرکب اور حرکی شخصیت ہے، شعوری طور پر یہ اپنے عہد کے جن حالات و حقائق کے اثرات قبول کرتی ہے، وہ اسکے لئے تاثر پذیری کے مرحلے سے گزرنے کے بعد بے معنی ہو جاتے ہیں اسکی مثال شہد کی مکھی کی ہے، جو پھولوں سے دس چوس لیتی ہے اور پھر کشید و انجذاب کے عمل کے نتیجے میں شہد، جو پھولوں (اور شہد کی مکھی سے بھی) سے قطعی مختلف چیز ہے، کو معرض وجود میں لاتی ہے، تجربہ جب لسانی تکلیف کو پہنچتا ہے تو وہ خارجی زندگی سے نامتر حوالوں کی تسخیر کر کے ایک آزاد، ان دیکھے اور خود مختار وجود کو پالیتا ہے خارجی معروض سے بقول مل عرف اس حد تک رشتہ رہتا ہے کہ وہ محرک کا کام دے سکتا ہے، شاعری فی نفسہ معروض سے نہیں، بلکہ اس ذہنی کیفیت سے خلق ہوتی ہے، جس میں اس کو یاد کیا جاتا ہے۔

خارجی حقائق سے شاعر کا رشتہ اس لئے بھی ناپائیدار اور فرضی رہ جاتا ہے کیونکہ وہ اپنے شری تجربے کی تکمیل پذیر صورت کے لئے عمری زندگی کے حقائق کے بجائے ان کے بے چہرہ تاثرات

سے واسطہ رکھتا ہے، اکثر حالتوں میں وہ تاثرات سے بھی زیادہ لاشعور کی زیریں تہوں میں، خوابیدہ یا بیدار صدیوں کے انفرادی یا اجتماعی (نسبی) تجربات کے عکس و سایہ کی جانب رجوع ہوتا ہے، اور تخلیقیت کے التہابی لمحوں میں شعور اور لاشعور کی حد فاصل گھٹیل جاتی ہے اور شعوری تجربات لاشعوری پکیروں میں ضم ہو جاتے ہیں، نتیجتاً جو تخلیق معرض وجود میں آتی ہے، اسکی انفرادیت، مذرت اور عظیم النظیریت کے بارے میں کوئی شبہ باقی نہیں رہتا، ایسا تجربہ خارجی زندگی کے حقائق سے کونسا راست یا قابلِ شنخت رشتہ رکھتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ یہ اپنی حقیقت خود خلق کرتا ہے اور اس کا وجود ہی اسکی حقیقت ہے اور یہی وہ حقیقت ہے جو اکثر و بیشتر تمدنی نقاد نظر انداز کرتے ہیں، اور غلط بحث کے شکار ہو جاتے ہیں، چونکہ تنقید بنیادی طور پر ادب یا فن سے واسطہ رکھتی ہے اور فن فن ہے، اس لئے تنقید کیلئے بھی فنی آداب و لوازم کا پابند رہنا پڑتا ہے، جیسا کہ مارٹن ہروپ فرانی نے ANATOMY & CRITICISM میں لکھا ہے، وہ لکھتا ہے۔

"THE SUBJECT MATTER & LITERARY CRITICISM IS AN ART AND CRITICISM IS EVIDENTLY SOMETHING OF AN ART TOO"



جدید نقادوں میں بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو بیک وقت مختلف نظریات نقد سے وابستگی کے ساتھ ساتھ مجموعی طور پر تنقید کے ادبی اصولوں کو عزیز رکھتے ہیں، وہ ادیب کے فنی شعور کی انفرادیت اور تخصیص کو تسلیم کر کے، اس کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں، ان کی نظر تکمیل شدہ تخلیق پر مرکوز رہتی ہے، اور اس کے مختلف پہلوؤں مثلاً لاشعوری محرکات، لفظ و معنی کے ارتباط، علامت کاری، ابہام، تلازمی کیفیت، تجربے کی بالیدگی اور اسلوب و اظہار کے محاسن کا تجزیہ کرتے ہیں، ایسے نقادوں میں میراجی، سکے علاوہ، کلیم الدین احمد، آل احمد، سرور خورشید الاسلام، اسلوب احمد انصاری اور محمود ہاشمی، افتخار جالب، انور سدید، عنوان حسینی اور ابوالکلام قاسمی، عصمت جاوید قابل ذکر ہیں۔

یہ نقاد ادب کو سماجی، تہذیبی یا سیاسی تصورات و عقاید کے تابع کرنے کے بجائے اسکی ادبیت سے سروکار رکھتے ہیں اور پیش نظر تخلیق کے تجزیہ و تحلیل پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں، ظاہر ہے ان کی تنقیدی مساعی، ہستی تنقید کے ذیل میں آتی ہے، حالانکہ یہ واقعہ ہے کہ ان میں بعض نقاد جن میں میراجی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ پیش نظر تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ اس زمانے میں کرتے رہے، جبکہ امریکی پروفیسروں کے ہستی تنقید کے وافر نمونوں تک ان کی رسائی نہ ہوئی تھی اور ہستی تنقید ایک جدید نظریہ نقد کے طور پر باقاعدگی سے متعارف نہ ہوئی تھی، میراجی کے بعد نئے نقاد ہستی طرز نقد سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرتے رہے، حالانکہ وہ دیگر مروجہ تصورات نقد میں بھی دلچسپی لیتے رہے۔

متذکرہ بالا نقادوں کے شانہ بہ شانہ چند ایسے نقاد بھی، ہستی تنقید کے اصولوں کو برتتے رہے، جنہوں نے ادب کی خود مختار اور قائم بالذات حیثیت کو تمام و کمال تسلیم کیا اور ادیب کی سوانحیات، اسکے معاصر تہذیبی اور سماجی حالات سے صرف نظر کر کے، صرف اسکی تخلیقات سے رابطہ قائم کیا، ان میں شمس الرحمان فاروقی، گوپی چند نارنگ، مسعود حسین خان اور معنی تبسم نمایاں ہیں۔

ہستی تنقید کے ذیل میں میراجی کا نام سرفہرست ہے، اپنے مضمون "رس کے نظریے میں انہوں نے اپنی تنقید کے لئے "ادبی تنقید" کی اصطلاح استعمال کی ہے اور اسے کسی ادبی تخلیق کو جانچنے کا بہترین وسیلہ قرار دیا ہے :-

"کسی ادبی تخلیق کے حسن و لطافت کو ذہنی گرفت میں لانے کے لئے ادبی

تنقید بہترین ذریعہ ہے۔"

میراجی نے "مشرق و مغرب کے نغمے" اور "اس نظم میں" میں بعض ایسے اہم نکات پر روشنی ڈالی ہے، جو بہت حد تک ادبی تنقید کے تصور کو مشکل کرتے ہیں، مزید برآں، "اس نظم میں" انہوں نے اپنے بعض معاصرین کی نظموں کا معنی خیز تجزیاتی مطالعہ کر کے، نئی تنقید کی جانب ایک مثبت قدم اٹھایا ہے، فیض جعفری انہیں ان کی علمی تنقید کے نمونوں کے پیش نظر "اردو کا پہلا نقاد" قرار دیتے ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے جس بصیرت، اعتماد اور آگہی کے ساتھ، نیز جس باقاعدگی سے

مختلف نظموں کے تجزیے کئے ہیں اسکی بنا پر انہیں عملی تنقید میں یقیناً ادبیت کا درجہ حاصل ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ وہ ادبی تنقید کے اولین علمبردار کا رتبہ بھی حاصل کرتے ہیں،

میراجی ایک تخلیقی فنکار ہیں، ان کی شاعری بلاشبہ تجربہ پسندی، اساطیری شعور، ہندوستانی اقدار اور لسانی برتاؤ کی بنا پر انفرادیت کی حامل ہے، میراجی کا شعور نقد بھی گہرا اور جامع ہے انہوں نے مغربی ادب خاص کر فرانسیسی علامت نگاروں مثلاً میلا رے اور بودلیئر کا وسیع مطالعہ کیا ہے اس مطالعے کے اثرات ان کی شاعری اور تنقید دونوں پر مرتسم ہیں، میراجی نے اس دور میں ادب اور تنقید کے ادبی مزاج کی اہمیت کو تسلیم کیا، جب ترقی پسندی کے تحت مقصدیت، نثریت اور خطابت شاعری پر تیزی سے مسلط ہو رہی تھی، میراجی کو ترقی پسندوں کی فروگزاشتوں کا علم تھا، لکھتے ہیں:-

”اس تحریک کے اولین علمبرداروں کی پہلی اور بنیادی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے

ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا، اور یوں اپنی انتہا

پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کو سمجھانے

والے بن کر رہ گئے۔“

”انہوں نے چند تبلیغی باتوں کو جو نثر میں بہتر طریق پر ادا کی جاسکتی ہیں، ایک

سطحی اور کم و بیش غیر موثر انداز میں ظاہر کرنا شروع کیا۔“

میراجی نے مشرق و مغرب کے شعراء کا تنقیدی جائزہ پیش کرتے ہوئے ان کی سوانحیات، عہد

کے حالات اور ان کے نفسیاتی کوالف کی توضیح میں بھی خاصی دلچسپی لی ہے۔ ”نئی شاعری کی بنیادیں میں

معام حالات کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”سماجی پہلو سے غور کرتے ہوئے نئے شاعر کی زندگی میں، ہمیں ایک سے

زیادہ باتیں سمجھانی ہیں، شہروں کے فاصلے، نئی تعلیم آئی، اور کمزوریوں کا

مینڈک سوچنے لگا کہ اسکی ذات اور ماحول سے بالاتر بھی ایک زندگی

ہے جس میں ایک اٹل وسعت اپنی گہرائی سے پہلے خیالوں کو، مع ثابست کر رہی

ہے تعلیم اور تجارت کی آسائشوں نے نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔

میراجی فرانڈ سے متاثر ہیں انہوں نے فرائیڈمین نظریات جنس کی روشنی میں بھی بعض شعرا کے دلچسپ مطالعے پیش کئے ہیں اسی بنا پر ڈاکٹر مسلم اختر نے ان کے یہاں "گہری نفسیاتی بصیرت" کی نشاندہی کی ہے۔

ظاہر ہے یہ انداز تنقید انہیں تمدنی تنقید کے دائرے میں لے آتا ہے تاہم ان کا بڑا کارنامہ وہی ہے جو انہوں نے انفرادی نظموں کے مطالعے کی صورت میں انجام دیا ہے انہوں نے معاصر شعرا مثلاً فیض، راشد، جوش اور سلام وغیرہ کی بعض نمایندہ نظموں کے تنقیدی جائزوں سے ادبی بصیرت اور سخن فہمی کا ثبوت بہم پہنچایا ہے ان مطالعات میں انہوں نے شعرا کے حالات زندگی، نفسیاتی واقعات یا خارجی حالات کے تجزیے کو پس پشت ڈال کر بلا واسطہ ان کی تخلیقات سے ذہنی رشتہ قائم کیا ہے اس طرح سے انہوں نے پیش نظر تخلیق سے متصادم ہونے کے جدید تنقیدی اصول کا اردو میں آغاز کیا اور بحیثیت نقاد اپنی اہمیت منوالی نظموں کی خود مکتفی مروض کی حیثیت کو تسلیم کرنے اور پھر ان کی معنوی اور صوری جہات کو روشن کرنے میں میراجی نے گہرے تنقیدی ادراک کا ثبوت دیا راشد کی نظموں مثلاً اجنبی صورت، خود کشی، داشتہ، رقص اور زنجیر کی توضیح کرتے ہوئے انہوں نے نکتہ رسی اور وقت نظر سے کام لیا ہے، نیز میراجی نے شاعری میں علامتیت، ابہام، آہنگ، تلازم خیال، نفاذ آفرینی، الفاظ کی انگیخت و غیرہ کے متعلق مسائل کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ ان کے ادبی ذہن کی فعالیت پر دلالت کرتے ہیں، تلازم خیال کے بارے میں لکھتے ہیں:

"شاعر ہر لفظ کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ ہر لفظ مکمل، گہرا اور نمایاں تلازم خیال پیدا کر سکے۔"

میراجی وسیع مطالعے اور ذہنی استعداد سے بھرپور کام لے کر تنقید کے بعض بنیادی اصولوں سے

واقفیت تو پیدا کر لی۔ لیکن چونکہ ان کے عہد میں اردو میں تنقید کے نئے رجحانات جو یورپی ادب میں

پہلے ہی مقبولیت حاصل کر چکے تھے عام نہیں ہوئے تھے اس لئے بعض مسئلوں کے بارے میں ان کا ذہن صاف نہ تھا مثلاً ترقی پسندوں کے زیر اثر انہوں نے کہا ہے کہ ”ادب زندگی کا آئینہ دار ہے“ یا بعض شعراء پر تنقیدی نظر ڈال کر انہوں نے ان کی سوانحی اور نفسیاتی زندگی کی تفصیلات کو بیان کرنے میں خاصی نیا مافیہ سے کام لیا ہے اس طرح وہ شعر کی نفاذ فریبی کو اہمیت دینے کے باوجود نظموں کے مطالعے میں معنی و مطلب کی نشاندہی پر اپنا سارا زور صرف کرتے ہیں ایسا کرتے ہوئے وہ خود ہی اپنے نظریے کی تردید کرتے ہیں :

”اس طرح شعر کے حقیقی موضوع یا خیال تک پہنچے بغیر بھی اس سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے شعر میں موجود لفظوں کی موسیقی، آہنگ، نیرتشیہ و استعارات وغیرہ وہ عناصر ہیں جو بجائے خود قاری کو لطف و انبساط کے سامان فراہم کر سکتے ہیں۔“

لیکن اس دعوے کے خلاف نظموں کے مطالعے میں مثلاً راشد کی نظم داشتہ کا جائزہ لیتے ہوئے میراجی نے ابتدائیہ میں مشرق و مغرب میں عورت کے مقام کے بارے میں ساری معلومات بہم کی ہیں اور پھر راشد کی نظم میں پیش ہونے والی عورت یعنی داشتہ کے شاعرانہ برتاؤ کی وضاحت کی ہے، بہر کیف میراجی نے اپنی تنقیدی تحریروں سے ادبی تنقید کو مستحکم کرنے اور اسکے فروغ کیلئے ابتدائی کام انجام دیا ہے جو لازمی خاصہ وقت رکھتا ہے

کلیم الدین احمد نے علمی تنقید کے بعض نمونوں کے علاوہ اردو تنقید کا تاریخی جائزہ جس مہریت و وقت نظر اور استدلالی قوت سے لیا ہے اس سے ان کے ایک اہم جدید نقاد کے طور پر تسلیم کے جانے میں کوئی شبہ نہیں رہتا، انہوں نے قدیم اردو میں تذکرہ نگاری پر ایک نظر ڈالنے کے بعد حالی اور شبلی کی تنقیدوں کا تفصیلی جائزہ لیا ہے اور ان کے انداز نقد کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا ہے، عہد جدید میں ترقی پسندوں کی تنقید کے غیر ادبی تصورات و رجحانات کی مدلل اور منطقی وضاحت کرتے ہوئے اہم ترقی پسند نقادوں مثلاً احتشام حسین کی تنقید کا تجزیہ کیا ہے، انہوں نے واضح کیا ہے

کہ سید احتشام حسین نے موقع محل کو فراموش کر کے غیر متعلق امور و مسائل کو تنقید میں داخل کیا ہے، انہوں نے ادبی اصولوں کے پیش نظر اس کی کوتاہیوں کی نشاندہی کر کے اپنے تنقیدی رویے کی صحت اور منوشت کا ثبوت دیا ہے:

”تنقید دوسرے علوم و فنون سے مصروف ہوتی ہے، لیکن یہ بجائے خود ایک فن ہے اور کوئی دوسرا فن یا علم اس کا بدل نہیں ہو سکتا، مثلاً تنقید میں تاریخ کا پہلو نمایاں ہو سکتا ہے، لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم تنقید کو تاریخ بنادیں یا موقع محل کا خیال فراموش کر کے غیر متعلق امور و مسائل کو تنقید میں داخل کرنے لگیں، ترقی پسند نقاد اس قسم کی غلطیوں کے مرتکب ہوئے ہیں، وہ اشتراکی خیالات، اشتراکی نظریوں کو ہر جگہ داخل کرتے ہیں۔“

کلیم الدین احمد نے موجودہ عہد کے دیگر نقادوں مثلاً عبدالحق، رشید احمد صدیقی، سرور، فراق احمد، حسن عسکری کی تنقیدات کا بھرپور جائزہ لیا ہے، ”اردو تنقید پر ایک نظر“ میں موصوف نے اعلانیہ کہا ہے کہ ”اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے“ اور پھر عہد قدیم سے دور حاضر تک ساری تنقیدوں پر ایک گہری تنقیدی نظر ڈالنے کے بعد وہ اپنے دعوے کو ٹھوس اور ناقابل تردید دلائل سے ثابت کرتے ہیں، وہ ان ساری تنقیدوں کو ”چند نکتے“ اشارے، دلچسپ فقرے یا باریک اور گہرے جملے قرار دیتے ہیں:

”مجھے کہنے دیجئے، اس وقت تک اردو میں جتنی تنقیدیں لکھی گئی ہیں ان میں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ چند نکتے، اشارے، دلچسپ فقرے، باریک اور گہرے جملے ملتے ہیں اور بس۔“

کلیم الدین احمد نے اردو تنقید کے تاریخی ارتقاء کا جائزہ لے کر جو نتیجہ نکالا ہے، اس سے اختلاف کی بہت کم گنجائش ہے، اس لحاظ سے ان کی حق گوئی بے باکی اور باریک بینی اردو تنقید میں ایک صحت مندرجہ

کا پیش خیمہ بن جاتی ہے، انہوں نے اردو تنقید کا یہ سخت گیر محاکمہ محض شخصی رائے کی بنا پر یا راجحیت اور تاثیریت کے تحت یا من مانے طریقے سے نہیں کیا ہے، بلکہ ادبی تنقید کے مسلمہ اصولوں، فن کی آگہی وہ مغربی تنقید سے حاصل کر چکے ہیں، کی روشنی میں کیا ہے، کلیم الدین احمد نے ادب کی ماہیت، ادب اور تہذیب، ادب اور شخصیت، مواد و ہیئت، ادب و اخلاق، ادب اور جمالیات اور ادب اور مقصد جیسے اہم اور متنازعہ تنقیدی مسائل و افکار سے اپنی گہری واقفیت کا ثبوت دیا ہے، شاعری کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ ان بیش بہا تجربات کی حامل ہے جسے حاصل زندگی کہہ سکتے ہیں اس طرح وہ خالص تجربات کی اہمیت کی جانب ہماری توجہ کو موڑتے ہیں:

”شاعری گو یا نفیس و بیش قیمت تجربات کا حسین، مکمل اور موزون بیان ہے یہ ان بیش بہا تجربات کی حامل ہے جسے حاصل زندگی کہہ سکتے ہیں، بوقلمونی عالم نیرنگی جذبات، عالمگیری تخیل، سحر آفرینی خیالات یہاں سب کی جلوہ گری ہے“^۱

ان کے نزدیک شعر میں ہر قسم کے خیالات سما سکتے ہیں، شرط یہ ہے کہ وہ تخیلی تجربے بن گئے ہوں نہ نقاد کے بارے میں لکھتے ہیں:

”نقاد میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ شاعر کے دماغ میں سما کر اس کے تجربے کے ہر عنصر کو سمجھ سکتا ہے، اور خود سمجھ کر دوسروں کو بھی سمجھا سکتا ہے، وہ اس تجربے کی قدر و قیمت کا اندازہ کرتا ہے“^۲

کلیم الدین احمد نے اردو تنقید کی سطحیت، بے راہ روی، انتشار اور عدم مقصدیت کو جس غیر معمولی ذہانت اور قوت اعتماد سے بے نقاب کیا ہے، اس سے ان کی قوت متخیلہ اور تنقیدی نظر کی گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے، انہوں نے کئی مقامات پر تنقید کے معنی، معنی خیز اور جمالیاتی طریقے کو روار کھا ہے،

۱۔ اردو شاعری پر ایک نظر ص ۲۷ ۲۔ اردو تنقید پر ایک نظر ص ۹۱

۳۔ اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۵

ترقی پسند شعراء کے بارے میں ایک معروضی نقطہ نظر کے تحت وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ وہ ایسے تجربوں کے ترجمان نہیں بلکہ دوسروں کے خیالات کی تشہیر کرتے ہیں لکھتے ہیں:

”ترقی پسند شعراء شاعر نہیں وہ چند خیالات کی ترویج کرنا چاہتے ہیں وہ اپنے تجربوں کے ترجمان نہیں البتہ دوسروں کے خیالات کی تشہیر کرتے ہیں“

انہوں نے ترقی پسند شاعری کے علاوہ قدیم دور سے جدید دور تک کی شاعری کی یہی مائیکلی، نثریت اور لفظی پر سیر حاصل تبصرہ کیا ہے ان کے نزدیک اردو شاعری کی پس ماندگی کا سبب دوسرے عوامل کے علاوہ اسکی صنفی تفریق بھی ہے، غزل، مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کی ہستی پابندیوں نے اردو شعراء کی جولانی طبع کو محدود کیا ہے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو شاعری پر ایک تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے وہ شعراء کی قدر سنجی اور انکی درجہ بندی ان کے کلام کی تخلیقی سمیت کے اعتبار سے کرتے ہیں اس طرح سے وہ جدید تنقید میں پہلی بار شعراء اور کلام منظوم کے مابین فرق کی نشاندہی کرتے ہیں وہ کلاسیکی شعراء مثلاً میر درد، سودا، ذوق، مومن، میر حسن اور انیس و دہیر کے یہاں بعض شری محاسن کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے نقائص کو بھی بے نقاب کرتے ہیں اسی طرح آزاد، حالی، شبلی، اسماعیل، اکبر اور شوق قدوائی کے بعد اقبال، سیما، جوش، حکیمت، حفیظ، حسرت، فانی، اصغر، اور جگر کے کلام کا معروضی انداز سے نقد و تبصرے کا کام انجام دیتے ہیں اور عام طور پر معقولیت پسندی اور شعر شناسی کا ثبوت دیتے ہیں لیکن ان کا یہ تجزیاتی انداز مستقلاً قائم نہیں رہتا ان کے ذہن رسا اور ذوق بالیدہ سے اور مغربی ادب کے گہرے اور بالامتزاج مطالعے سے ان کے تنقیدی شعور کی جو تعمیر و تہذیب ہوتی ہے اس سے یہ امید قائم ہو جاتی ہے کہ وہ ادب کی قدر سنجی کی ایک اعلیٰ اور قابل تقلید روایت کی بنیاد ڈالیں گے مگر مقام تاسف ہے کہ ہماری امید پوری نہیں ہوتی، ہوتا یہ ہے کہ مغربی تنقید سے مستعار بعض تصورات سے ناقابل شکست وابستگی کے نتیجے میں ان کے انفرادی ذہن کی تلک و تاز پر روک لگ جاتی ہے اور ان کی تنقیدی

بصیرت دھندلی ہو جاتی ہے وہ جتنی تیزی سے بندیلوں کی جانب پرواز کرتے ہیں اس سے بھی زیادہ تیزی سے پستیوں کی طرف آگرتے ہیں اور ان کا تنقیدی طریقہ بے کار ہو کے رہ جاتا ہے اس کوتاہی کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ شاعری کی ماہیت کی تفہیم کے بارے میں انہوں نے چند معروف و مروج مغربی تنقیدی اصولوں کو اپنا رہنما بنانے کی ٹھانی ہے اور وہ اس رویے میں کسی تبدیلی ترسیم یا لچک کے روادار نہیں اس رویے کی سخت گیری سے وہ بعض مشرقی اصناف و اقدار کی صحیح قدر شناسی سے محروم رہتے ہیں شاعری میں غزل اپنی مضمون منفی خصوصیت کے اعتبار سے مشرق کی چیز ہے یہ فارسی کے بعد اردو میں مروج ہوئی اور روایت کا درجہ حاصل کر چکی ہے ظاہر ہے اس صنف کا جائزہ لیتے ہوئے اس کے مشرقی مزاج اور خاصیت کو بھی ملحوظ رکھنا ہے نہ کہ اسے مغرب میں مروج صنف نظم کے تصور کی روشنی میں پرکھنا ہے کلیم الدین احمد ایسا نہیں کرتے وہ اس کا جائزہ مغرب میں مروج نظم کے تصور کے تحت لیتے ہیں یعنی اس میں نظم کی منفی اور مثبت خصوصیات مثلاً موضوع کی تکمیلیت ربط اور ارتقا پذیری کی تلاش کرتے ہیں وہ نظم میں ابتداء و وسط اور انجام کی موجودگی کو دیکھ کر غزل سے بھی ان ہی اجزائے ترکیبی کی توقع کرتے ہیں اور جب غزل کی اپنی مخصوص منفی خصوصیات کی بنا پر ان کی توقعات پوری نہیں ہوتیں تو وہ مایوس ہوتے ہیں مغربی نظم میں کلاسیکی دور میں عموماً اس اصول کا احترام ملتا ہے لیکن معاصر شاعری کے کئی نمونوں میں خیال یا موضوع کی ایسی منطقی ترتیب و تعمیر کے بجائے شعور کی رو کی تکنیک یا سرریٹک ہیئت کو فروغ ملا ہے شعر کی نئی ہیئت مختلف اور متضاد علامتی پسکروں کی ترتیب سے بھی تشکیل پذیر ہوئی ہیں اور اب تو نئے شعراء مثلاً گنگوہر وغیرہ کے یہاں ہیئت شکنی کا رجحان بھی تقویت پا رہا ہے اردو میں غزل کے برعکس صنف نظم میں موضوع کے ربط و تسلسل کی پاسداری ملتی ہے لیکن اقبال کی بعض نظموں مثلاً مسجد قرطبہ یا فوق و شوق میں خیال کے منطقی ارتقا کے بجائے مختلف خیالات کی ترکیب پذیری اور متضاد پسکروں میں مختلف خیالات کے اجتماع سے نظم کی ایک نئی ہیئت کا تصور پیدا ہو گیا ہے حالیہ برسوں میں لکھی گئی بعض نظموں میں ہیئت شکنی کا رویہ بھی ملتا ہے کلیم الدین احمد نے ان حقائق سے چشم پوشی کر کے

غزل کی منتشر انجالی کو بڑی بے رحمی سے ہدف ملامت بنایا ہے، غزل کو اسی بنا پر وہ نیم وحشی صنف سخن قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک غزل میں بہ اعتبار معنی ربط و تسلسل نہیں ہے، اور اپنی غلط بینی کا ثبوت دیتے ہیں، وہ کتنی آسانی سے اس بات کو نظر انداز کرتے ہیں کہ غزل کا ہر منفرد شعر ایک وسیع، پہلدار اور پیچیدہ تجربے پر محیط ہو سکتا ہے، میر، غالب، درد، اقبال، مہین، ناصر کاظمی اور ظفر اقبال کی غزلوں کے مفرد اشعار اکی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں، کلیم الدین احمد نے غزل کی ماہیت سے اپنی لاعلمیت کو ظاہر کر کے اپنی تنقیدی کوتاہ بینی کا ثبوت دیا ہے، وہ اپنی کم نظری کی بنا پر قدیم دور کی پوری غزل کی تخلیقی حیثیت سے منکر ہو جاتے ہیں، افسوس یہ ہے کہ وہ بعض سربرا آوردہ شعرا کے کارناموں کا ادراک کرنے سے بھی قاصر ہیں، میر کی مثال سامنے کی ہے، میر کی شاعرانہ عظمت کی شناخت میں انہیں اپنے ہی ذہنی تعصبات اور مفروضات حائل رہے ہیں، میر کی تفہیم و محسوس کے ضمن میں ان سے جو شدید فرو گذاشت ہوئی ہے، وہ بہت حد تک ان کی غزل دشمنانہ رویے کی پیدا کردہ ہے، اس سے نہ صرف منف غزل کی ماہیت سے ان کی لاعلمی ظاہر ہوتی ہے، بلکہ شعر فہمی کے ضمن میں بھی ان کی نارسائیاں مترشح ہوتی ہیں، میر کے بارے میں ارشاد ہوتا ہے :-

”ان کے جذبات و تصورات میں تنوع نہیں، ہمیشہ ایک ہی رنگ میں جلوہ
گر ہوئے ہیں صرف یہی نہیں، میر کے ذہن و ادراک بھی محدود قسم کے ہیں، ان کے
خیالات بلند و عمیق نہیں، سسطی اور معمولی ہیں، کسی جگہ بھی وہ اپنی دماغی طاقت
کا ثبوت نہیں دیتے۔“

میر کے بارے میں ایسے دوران کار، گمراہ کن اور بے بنیاد رائے کو کلیم الدین احمد کی ذاتی رائے پر ہی مائل کیا جاسکتا ہے، ان کی اس رائے سے ان کی میرنا شناسی تو ظاہر ہوتی ہی ہے، شعر کے بارے میں بھی ان کا متعصبانہ رویہ بے نقاب ہوتا ہے، ان کا نہ صرف یہ خیال نادرست ہے کہ میر ایک ہی رنگ میں جلوہ گر ہوتے ہیں، کیونکہ میر کے یہاں حسن و عشق کے جذبات کی رنگارنگی سے قطع نظر احساس غم کی نیزنگی اور بوقلمونی ہی ایسی ہے کہ ان کے قول ”صد رنگ مری موز ہے“ کی تصدیق ہوتی ہے،

بلکہ یہ رائے بھی محل نظر ہے کہ وہ محدود قسم کا ذہن و ادراک رکھتے ہیں یا ان کے خیالات بلند و عظیم نہیں، میر کے یہاں زندگی، سماج، اقدار، کائنات، مرگ، آوارگی، آزاد روی، تحیر، تلاش، عشق، خیر و شر، رومانیت، خود شناسی، معرفت کے عالمیگر خیالات و تصورات کی گہرائی اور رنگارنگی ملتی ہے اور انکی غیر معمولی رانی طاقت مسلم ہو جاتی ہے۔

کلیم الدین احمد غلط مفروضات اور مستعار خیالات کی بنا پر غالب کی ہمہ گیر عظمت کو بھی محسوس کرنے سے قاصر رہ جاتے ہیں، انہوں نے کتاب کے آغاز میں غالب کی ایک جاذبہ معنی خیز اور متبہ دار غزل یعنی

غیر لیں محفل میں بوسے جا کے

کو مسترد کیا ہے، ان کو اس میں خیالات کی اصلیت کے علاوہ ربط مفقود نظر آتا ہے!

”اس مختصر تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ خیالات میں اصلیت کہاں کوئی ربط بھی نہیں۔“

کلیم الدین احمد کی عملی تنقید میں دو نقائص نظر آتے ہیں، اول یہ کہ وہ کم و بیش مکشبی نقادوں کی مانند شاعری سے مرکزی خیال یا موضوع کی کشید کر کے اس کے حسن و قبح کے بارے میں رائے کا اظہار کرتے ہیں، اور اس کی زبان و بیان کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں، میر کی شاعری میں داخلی اور اسرار کی تجربات کی لامنتہا ہیئت سے صرف نظر کر کے اسکی موضوعیت کے پیچھے پڑ جاتے ہیں:

”عشق کی ستم انگیزی، یاس و حرمان کی موجزنی، بے ثباتی، دنیا، فقر و قناعت کی تلقین یہی میر کی شاعری کے ازلع عناصر ہیں۔“

شاعری میں موضوع اور ہیئت کو الگ الگ کر کے ان کے محاسن و عیوب کی تعبیر کا عمل تنقیدی طریقہ کار کی روایت زدگی اور فرسودگی کو ظاہر کرتا ہے، کلیم الدین احمد نے اکثر و بیشتر ایسا ہی طریقہ کار روار کھا ہے، دوسرا نقص یہ ہے کہ وہ دیگر معاصرین کی طرح شاعری کے اندر چھپنے والے بنیادی تجربے کی مروجہ فنی شناخت کرنے کے بجائے اسکی موضوعی اور لسانی محاسن کے بارے میں تنقیدی محاکمہ کرنے کے بجائے فراق کی طرح تاثراتی لہجے میں بات کرتے ہیں!

سہ اہدو شاعری پر ایک نظر

”جذبات ابھرتے ہیں، موز اٹھتی ہے، بلند و پر جوش، ہر لفظ اثر میں ڈوبا
ہو نظر آتا ہے، آورد کا کہیں نشان نہیں، تمام آمدی آمد کی جلوہ گری ہے۔“

کلیم الدین احمد کو محاسن زبان مثلاً تشبیہات کا ایسا چٹھارہ ہے کہ وہ شعراء کے بارے میں کوئی جاننے
اور چچی تلی رائے قائم کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں،

”سودا کے کلام میں جدید و نادر تشبیہیں بھی ملتی ہیں جو میر و درد کو میسر نہیں“

وہ کئی مقامات پر معروضی اور تجربیاتی انداز نقد کو خیر باد کہہ کر تاثراتی سہ کو اختیار کرتے ہیں، وہ
شعراء کے بنیادی لسانی رویوں کا محاکمہ کرنے کے بجائے سرسری طور پر ان کی زبان و بیان کی خوبیوں
کا ذکر کرتے ہیں، ظاہر ہے ایسے مطالعے سطحی ہو کر رہ جاتے ہیں، مثلاً تاثراتی انداز نقد کی جھلکیاں دیکھئے:
”کس قدر سہل، نرم و ملائم، صاف الفاظ میں اپنے جذبات کی ترجمانی کی ہے“

جذبات و کوالف کی جھلک بھی صاف نمایاں ہے، ترنم بھی ہے، اور کھسی قدر سحر آفرینی
یہ سادگی بھی کیسی دلپسند ہے، ہر لفظ مثل تلوار شفاف، ترنم بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔“
انہیں کی زبان نہایت صاف و دلکش ہے، اسکی سلامت مسلم، زبان میں روانی،

آبداری برش ذوالفقار کی سی، اثر میں تیر و نشتر سے کم نہیں۔“

طرز ادا پختہ، سنجیدہ، رنگین و متنوع ہے، ہر لفظ نگینہ کی طرح جڑا ہوا۔

کیا زور تخیل ہے، اور کیسا نایاب استعارہ ہے۔

کیسے یاس انگیز ہیں یہ اشعار!

کلیم الدین احمد بعض جگہوں پر مفروضات پر اس قدر تکیہ کرتے ہیں کہ وہ پیش نظر فن پائے
کی روح کو مس نہیں کر پاتے، وہ تضاد بیانیوں کے شکار ہو جاتے ہیں، غزل کی مشترک الجالی کو اس کا
عیب قرار دے کر وہ شاعر غزل کو بھی مورد الزام ٹھہراتے ہیں، لکھتے ہیں:-

”اس پر لاگندگی کا الزام شاعر پر بھی عاید ہوتا ہے، اسکی قوت حاسیہ میں یہ

طاقت نہیں کہ اپنے مسوسات کو ایک سانچے میں ڈھال سکے، اس کے
تخیل میں یہ زور نہیں کہ وہ تمام تصورات و کوائف کو مربوط و مسلسل کرے
تجربے کی شکل میں پیش کر سکے۔

یعنی وہ غزل کی پراگندگی کی ذمہ داری شاعر پر عاید کرتے ہیں، لیکن غالب کی غزل کے
مختلف خیال اشعار کی جو توجیہ کرتے ہیں، وہ فنی لحاظ سے اپنی درستگی کے باوجود ان کے پہلے
خیال کی تردید کرتی ہے، اور تضاد بیانی ابھرتی ہے، لکھتے ہیں:

”لیکن غالب ایک خیال کو اس پیرایہ میں بیان کرتے ہیں جس سے
دوسرے خیالات کی طرف توجہ منعطف ہوتی ہے، اور شعر پڑھ کر ذہن
ان دوسرے خیالات کی جستجو میں محو ہو جاتا ہے، گویا محشرِ تنہا خیال
کا دروازہ کھل جاتا ہے۔“

لیکن وہ اس رائے پر بھی قائم نہیں رہتے، دو قدم آگے چل کر وہ پھر اپنے خیال کی خود ہی
تردید کرتے ہیں:

”وہ محشرِ خیال تھے، اور اسی محشر کی انہن شمر میں ان کو روکشی منظور تھی،
لیکن شمر مفرد یا غزل میں کامیابی ممکن ہی نہ تھی۔“

تاہم کلیم الدین احمد کے نظریہ نقد کی جدت اور معقولیت کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ وہ
بالعموم فنکار سے زیادہ فن سے علاقہ رکھتے ہیں، وہ ادھر ادھر بھٹکنے کے بجائے فنی تخلیق پر اپنی توجہ مرکوز
کرتے ہیں، تاہم گاہے گاہے وہ شاعر کی قدر سنجی کے لئے اس کے معاشرتی پس منظر کے شعور کو بھی اہمیت
دیتے ہیں، نظیر اکبر آبادی کی تشریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”جس طرز معاشرت سے وہ آشنا تھے، جس افتاد زندگی کے وہ خوگر تھے،

اُسکی وہ حسین نقاشی کرتے ہیں، عام اردو شعراء کی طرح ان کی شاعری

ماحول سے الگ ہو کر کسی خلا میں سانس نہیں لیتی۔“

وہ حسرت کی شاعری کا "اہم ترین نقص" یہ قرار دیتے ہیں کہ اس میں سیاسی و سماجی ماحول کی عکاسی نہیں ملتی ہے :

"حسرت اپنے ماحول سیاسی و سماجی ہی نہیں، اپنے کامل ماحول سے گویا متاثر نہیں ہوتے، ان کی شاعری بغیر کسی تغیر و تبدل کے میر و مومن کی فضا میں سانس لے سکتی ہے، یہی حسرت کی شاعری کا اہم ترین نقص ہے"

اردو تنقید پر ایک نظر کی تمہید میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں :

"تنقید کی ماہیت کیا ہے، اس کے اغراض و مقاصد کیا ہیں اور اس کے فنی اصول کیا ہیں، ان سوالوں کو کسی نے اٹھایا بھی نہیں، حل کرنا تو اور بات ہے"

کیا کلیم الدین احمد نے خود ان سوالوں کو حل کیا ہے؟

اردو تنقید کے ارتقاء میں پروفیسر کلیم الدین احمد کو ایک ممتاز اور نمایاں مقام حاصل ہے انہوں نے مروجہ تنقیدی نظریات کی موضوعیت، جذباتیت اور تاثریت سے بہت حد تک کندہ کشی کر کے تنقید کو ذہن، صلابت، معروضیت اور توازن سے ہمکنار کرنے کی سعی کی ہے، علاوہ ازیں انہوں نے پوری سنجیدگی، ذوق نظر اور دقیقہ سنجی سے متعدد اور مختلف شعری نمونوں کے، ہستی، تجزیہ و تحلیل کی ابتدا کی ہے، عملی تنقید میں قدیم و جدید غزل کے متعدد اشعار پر انکی تنقیدی تحسین اس کا ثبوت ہے، انہوں نے پہلی بار شعر کی تخیلی فضا کی بازیافت کر کے اس کے اندر ڈرامائی صورت حال کی جانب اشارے کئے ہیں اور شعر فہمی کا ایک نیا معیار قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔

فراق حیدر اور دو تنقید میں ایک قدر اور شخصیت کے طور پر سامنے آتے ہیں انہوں نے بلاشبہ تنقید کے ادبی پہلو کو مستحکم اور تابناک کیا ہے، ان کا تنقیدی شعور خارجی موثرات پر اکتفا کرنے کے بجائے ان کے اپنے وجدان شعر سے مربوط ہے، وہ مارکسی یا تمدنی نقادوں کی طرح سماجی یا خارجی حالات کے علم پر تکیہ کرنے کے بجائے مغربی ادب اور تنقید کے مطالعے سے مستفید ہوئے ہیں، "اندازے کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں" میرے مذاق تنقید پر دو چیزوں کا بہت اثر

رہا ہے، ایک تو خود میرے وجدان شکر کا، دوسرے یورپین ادب اور تنقید کے مطالعے کا،^۱
اپنے وجدان شکر اور مغربی تنقید کے مطالعے سے فراق نے بعض تنقیدی امور سے کما حقہ واقفیت
پیدا کر لی ہے، وہ شاعری کے حقیقی مقصد کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ یہ جمالیاتی شعور پیدا
کرتی ہے، وہ شاعری کے جمالیاتی کردار کے حق میں ہیں، لکھتے ہیں، "اس کا حقیقی مقصد بلند ترین وجدانی
کیفیات جمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں"۔^۲

فراق تنقید کے تفاعل پر نظر رکھتے ہیں، وہ تنقید کے طریق کار کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں،
"یہ شاعر کے وجدانی شعور کے اسرار کی نقاب کشائی کرتی ہے، "مزید لکھتے ہیں، "تنقید محض رائے دینا
یا میکاکی طور پر زبان اور فن کے متعلق خارجی امور کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے، بلکہ شاعر کے
وجدانی شعور کے بھید کھولنا ہے۔"۔^۳

فراق نے قدیم شعراء کا گہرا مطالعہ کیا ہے، ان کے ذوق شاعری میں رچاؤ ہے، ان کی نظر شاعر
کے باطن کی گہرائی کو چھونے کی سعی کرتی ہے، جیسا کہ ان کے میر کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے، میر بلاشبہ
اردو کے ایک جلیل القدر شاعر ہیں، ان کی شاعرانہ عظمت کا راز بنیادی طور پر اس بات میں
پنہاں ہے کہ وہ خارجی حقیقت کے اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے، بلکہ حقیقت کو ماورائیت میں تبدیل
کرتے ہیں، فراق نے میر کے شاعری عمل کی اس معجزہ کاری کا ادراک کیا ہے، میر کے بارے میں ایک
جگہ لکھتے ہیں، "اس کی سادہ زبان میں وہ سوز و ساز ہے، جو واقعیت کو ماورائیت کا درجہ
دے دیتا ہے۔"۔^۴

حالی کے شاعری ذہن کی محدودیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

"عمل کے علمبردار ہوتے ہوئے تقدیر انسانی کا کوئی بلند و موثر تخیل یا

احساس حالی کے پاس نہ تھا۔"۔^۵

۱۔ اندازے ص ۱۱ ۲۔ شعور شاعر اندازے ص ۳۶۹ ۳۔ اندازے ص ۱۱

۴۔ اندازے ص ۲۰۸ ۵۔ اندازے ص ۲۰۹

فراق کی تنقیدی حد بندی وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں وہ شعر کو موضوع اور اظہار کے خانوں میں تقسیم کرتے ہیں، چنانچہ وہ کسی شاعر کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کے بنیادی موضوعات اور اندازِ بیاں کے محاسن کو گننانے میں سارا زور صرف کرتے ہیں، یہ تنقید کا روایتی اور گھسا پٹا انداز ہے، تاہم فراق اس میں اپنے ذاتی تاثرات کو سمو کر ایک انفرادی رنگ پیدا کرتے ہیں، اور ان کے منفرد اسلوب کی تشکیل ممکن ہو جاتی ہے، فراق اسے "خلاقانہ" یا "تاثرانہ تنقید" سے موسوم کرتے ہیں، اسکی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"جو جمالیاتی، وجدانی، اضطرابی اور بحال اثرات قدماء کے کلام کے میرے کان، دماغ، دل اور شعور کی تہوں پر پڑے ہیں، انہیں دوسروں تک اس صورت میں پہنچا دوں کہ ان اثرات میں حیات کی حرارت و تازگی قائم رہے۔"

فراق قدماء کی شاعری کی قدر سنجی کے لئے ایک خاص ادبی طریقہ کار کو برتنے کے خواہش مند ہیں مگر وہ اسکی تکمیل میں خود ہی عاجز ہوتے ہیں، یعنی وہ ان اثرات کی شہری باز آفرینی پر ٹل جاتے ہیں جو کہ تخلیق کے مطالعے سے ان کے دل و دماغ پر مرسم ہوتے ہیں اور پھر اپنے مقصد کو بھول کر تاثراتی بھول بھلیوں میں کھو جاتے ہیں، وہ فن کار یا فن پارے کی تعین قدر اس شخصی جذبے یا تاثر سے کرنا چاہتے ہیں، جو حد درجہ ماضی اور اضافی ہے، اور نقشِ بر آب ہے، وہ اپنے تاثرات کے اظہار کے لئے جو الفاظ اور اصطلاحیں استعمال کرتے ہیں، وہ بھی محض جذباتی نوعیت کی ہیں، "کیا خوب غزل ہے یا" "مطلع لا جواب ہے" جیسے توصیفی اور تاثراتی کلمات سے تنقید کا کوئی حق ادا نہیں ہوتا، تنقید کا یہ تاثرانہ انداز اردو ہی کیا، مغربی تنقید پر بھی کسی نہ کسی شکل میں حاوی رہا ہے، رینے و لیک نے لکھا ہے:

"MOST OF OUR CRITICISM IN LITERATURE AND THE

ARTS IS STILL EMOTIVE.

اس نے بجا طور پر چرچا جس جیسے ہستی نقاد کے یہاں بھی "INDULGING A BALANCE OF IMPULSES"

”PATTERNING AND ORDERING OF OUR MIND“ جیسی نفسیاتی اصطلاحوں کی بنا پر تاثراتی اور جذباتی تنقید کی نشاندہی کی ہے۔ فراق نے تو جھڑپ کر دی ہے۔ ذوق کی ایک غزل کے بارے میں لکھتے ہیں:

”کس ہلکے پھلکے انداز میں پوری غزل کہہ ڈالی ہے، مطلع لاجواب ہے، بغیر

کاوش اور ٹیس کے بھی ہر شعر کی نرم چٹکی لطف دیتی ہے۔“

ظاہر ہے اس اقتباس کا ایک ایک جملہ مضمّن تاثراتی اور موضوعی ہے، اور قاری کے لئے سرا سر بے مہر ہے۔

حالی کی ”چپ کی داد“ کے بارے میں لکھتے ہیں:

”بادل نا خواستہ بالکل نیم شعوری طور پر مجھے اس کا احساس ہوا کہ یہ نظم ایک

کاغذ نامہ ہے، جس میں شرمیت کی دیوی کل سنگار تار کر صرف اپنے بھوسے

بھالے حسن کا وہ کرشمہ دکھا رہی ہے جس سے متاثر ہو کر دھندلان پکوں اور

فرشتوں کی معصومیت حاصل کرتا ہے، اس نظم کی لہروں میں سکون

ہے اور اس کے سکون میں بہریں ہیں۔“

ظاہر ہے کہ فراق شعر کی تنقید کرتے ہوئے اپنی پوری ذہنی قوتوں سے کام نہیں لیتے، وہ جمالیاتی

اور اصنافی کیفیات میں ڈوب جاتے ہیں، وہ کسی شاعر کے کلام کو پرٹھ کر ذہنی صلاحیت اور نظم و ضبط

کے ساتھ اس کے اندر نمودیر تخیلی تجربے سے قاری کو واقف کرانے کے بجائے جذباتی اور حیاتی سطح

پر اپنے رد عمل کو تجریدی اور شعری صورت میں بیان کرتے ہیں، ظاہر ہے کہ اس نوع کے تعریفی اور تاثراتی

ابزار کو تنقید کے محاکماتی عمل سے کوئی علاقہ نہیں، یہ نقاد کے ذاتی تاثرات ہیں جو اپنی معروضی اور

استدلالی شناخت کے بغیر نقش بر آب ثابت ہوتے ہیں، یہ قاری کے لئے کوئی معنویت نہیں رکھتے،

کلیم الدین احمد نے صحیح لکھا ہے کہ ”تاثراتی تنقید کو تنقید کہا صحت سے دور ہے۔“

فراق تمغین شعر کے عمل میں زبان و بیاں کی سادگی، ندرت، روانی، ترنم، طرفگی، شیرینی تری

اور گھلاوٹ پر سرد ہنستے ہیں، مگر ان کی مدد سے ان داخلی شعری تجربوں تک رسائی حاصل نہیں

کرتے، جو اپنی اسراریت اور تہہ داری کی بنا پر تنقیدی تجزیے کے متقاضی ہوتے ہیں، آں احمد سرور کے تنقیدی مضامین، جو ان کے مختلف مجموعوں کی صورت میں شائع ہو چکے ہیں، کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی مخصوص نظریہ تنقید کی نایزدگی کرنے کے بجائے مختلف نظریات اور تصورات سے استفادہ کرنے کے میلان کا اظہار کرتے ہیں، خلیل الرحمان اعظمی نے ان پر کسی لیبل کے چپان کرنے کے خیال کی نفی کرنے کے باوجود انہیں ترقی پسند نقادوں کی صف میں لاکھڑا کیا ہے، لکھتے ہیں:

”سرور صاحب نے بھی اس تحریک (ترقی پسند تحریک) کو ہمدردی کی نظر

سے دیکھا، اور اس کے بعض مثبت پہلوؤں سے متاثر ہوئے ہیں۔“

ڈاکٹر شارب ردو لوی کا بھی خیال ہے کہ ان کا شعور مارکسی نظریے سے ہر جگہ متاثر نظر آتا ہے، لکھتے ہیں:

”ان کے مضامین کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ مارکسی اصطلاحوں کے استعمال سے

عمداً گریز کرتے ہیں، گو کہ ادب کے بارے میں ان کا شعور مارکسی نظریے سے ہر جگہ متاثر نظر آتا ہے۔“

آں احمد سرور نے ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ دیکھا ہے، ان کی نظر اس تحریک کے اچھے اور مثبت پہلوؤں پر رہی، اور انہوں نے کھلے دل سے ان کی سراہنا کی ہے:

”مجموعی طور پر اس (ترقی پسند تحریک) کے اثر سے تنقید بہت آگے بڑھی، اس

نے ادب کے متعلق بنیادی سوال اٹھائے اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی۔“

لیکن بغور دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ترقی پسندانہ رجحانات کے بارے میں توصیفی لہجہ اختیار کرنے اور تنقیدی

میں ادب کے مقصدی کردار پر زور دینے، نیز ادب کے تہذیبی اور سماجی عوامل کا بار بار ذکر کرنے کے

باوجود وہ مارکسی نقاد نہیں کہلائے جاسکتے، اس لئے کہ اپنے تنقیدی عمل میں وہ دوسرے مارکسی نقادوں

کی طرح ایک طے شدہ میکائیلی طریقے سے ادب کو پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے، اس کے برعکس وہ

انفرادی ادیبوں اور شاعروں کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے سماجی اور تاریخی شعور سے تعرض نہیں کرتے،

وہ ادب کی تخلیق میں معاشرتی عوامل کی چھان بین میں دلچسپی نہیں لیتے، اور اس ضمن میں مارکسی نقادوں کی طرح تاریخی، تمدنی یا معاشرتی علوم کا سہارا نہیں ڈھونڈتے، اس کے علاوہ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ وہ مارکسی ادب اور تنقید کی کوتاہیوں اور کمیوں پر نظر رکھتے ہیں اور ان کے خلاف پر زور احتجاج کرتے ہیں ایک جگہ وہ اسے صاف طور پر نظریاتی کرتب بازی قرار دیتے ہیں :-

”واقعہ یہ ہے کہ ادبی تنقید کے فنی اور جمالیاتی اقدار سے غفلت کے باعث

بالعموم نظریاتی کرتب بازی بن گئی“

سرور ادب کے تخلیقی اور جمالیاتی عمل کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں، وہ نظریاتی مباحث اور عملی تنقیدوں میں تخلیق ادب میں جذبات، داخلیت اور جمالیاتی تاثیر وغیرہ پر خوب زور دیتے ہیں، ان باتوں کی بنا پر ظاہر ہے وہ مارکسی نقاد قرار نہیں دیے جاسکتے، کلیم الدین احمد نے بھی ان کو ترقی پسند نقادوں میں شامل نہیں کیا ہے

سوال یہ ہے کہ پھر ان کا نظریہ تنقید کیا ہے ؟

حقیقت یہ ہے کہ وہ بھی مخصوص نظریہ تنقید پر کار بند نہیں، وہ پوری ذہنی آزادی سے ایک وقت مختلف نظریات نقد سے استفادہ کرنے کے روادار ہیں، چنانچہ ان کے یہاں مارکسی نظریے کے علاوہ تمدنی اور جمالیاتی نظریات سے کسب فیض کا رجحان نمایاں ہے، وہ بار بار اس بات کا ذکر کرتے ہیں کہ تنقید ترجمانی اور اقدار کی پرکھ اور اشاعت کا کام کرتی ہے، وہ تنقید کے مقصد اور اعلیٰ منصب پر بہت زور دیتے ہیں، اپنے تنقیدی مقالات کے مجموعوں میں انہوں نے اپنے تنقیدی طریقہ کار کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ، عمومی طور پر تنقید کی اہمیت اور ضرورت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ان کے تنقیدی خیالات کو مختصراً یوں پیش کیا جاسکتا ہے :

۱۔ تنقید خود تخلیق ہوتی ہے۔

۲۔ تنقید میں روایت اور بغاوت، ماضی و حال، ماحول اور انفرادیت اور فنی اور فلسفے میں توازن پیدا کرنا ہوتا ہے۔

۳۔ تنقید خلاصہ یا تلخیص نہیں ہے، اس کا تخلیق کے بنیادی خیال تک پہنچنا ضروری ہے۔

۴۔ اچھی تنقید کے لئے 'سماجی رشتوں'، 'انسانی تاریخ'، 'انفیات' اور 'تہذیبی کارناموں' کا علم ضروری ہے۔

۵۔ ادب کے جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ تنقید کے تفاعل 'منصب اور معنویت کے بارے میں آل احمد سرور کے

مندرجہ بالا خیالات بڑی اہمیت رکھتے ہیں، یہ خیالات تنقید کے بارے میں ان کے سنجیدہ رویے کے

عماز ہیں اور ان کے وسیع مطالعہ اور غور و فکر کے زائیدہ ہیں، یہ کہنا غلط نہیں کہ یہ تنقید کے بنیادی تصورات

ہیں اور ان کے بغیر ادبی تنقید موثر واقع اور ہمہ گیر نہیں ہو سکتی، لیکن سرور کی عملی تنقیدوں کے حوالے

سے ان تنقیدی خیالات کی معنویت کے امکانات ایک حد تک مخدوش ہو جاتے ہیں، وہ جب بھی

قدیم و جدید ادب پر قلم اٹھاتے ہیں، تو ان خیالات کی افادیت پر نہ صرف زور ڈالتے ہیں بلکہ ادب

کی قدر سنجی کے لئے ان سے استفادہ کرنے کی غلصت سے بھی کرتے ہیں، مگر یہ، ہمیشہ بار آور ثابت نہیں

ہوتی، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ تنقید کے ان مسلمہ بنیادی اصولوں سے گہری واقفیت رکھنے کے

باوجود وہ اپنے تنقیدی جائزوں میں ہمیشہ ان کو پیش نظر نہیں رکھتے وہ تنقید کو تخلیقی قرار تو دیتے

ہیں مگر ان کی تنقید شاعرانہ اسلوب اور تاثیریت کے باوجود حقیقی معنوں میں تخلیقی نہیں ہونے

پاتی، وہ فن کے بنیادی خیال تک پہنچنے پر زور دیتے ہیں اور خود وہاں پہنچتے بھی ہیں، مگر اس کے

بنیادی تجربے کی جانب متوجہ نہیں ہوتے، وہ فن پارے کے فنی اور فنی مطالعے کی اہمیت سے

واقف ہونے کے باوجود اس کی طرف بھرپور توجہ نہیں کرتے اور کسی فنی تخلیق کا فنی مطالعہ کر کے

اس میں اتر کر اس کے طلسمی تجربے کے اسرار کی نقاب کشائی نہیں کرتے، وہ تمدنی طریقہ نقد کی رو سے

سماجی رشتوں، انسانی تاریخ، انفیات اور تہذیبی کارناموں کے غائر مطالعے سے بھی گریز کرتے ہیں،

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب فنی اور تنقید کے بعض مروجہ اور معروف اصولوں کا خاطر خواہ علم

تو رکھتے ہیں، مگر وہ ادب سنجی میں ان کے بھرپور اور موثر برتاؤ پر قادر نہیں، وہ ادب میں روایت اور الفاظ

قدیم و جدید، سماجی شعور، جمالیاتی عناصر، مقصد آفرینی، مواد و ہیئت، اسلوب، طرز ادا، ترسیل و ابلاغ، عناصر

میاں کے بارے میں پورے علمی اعتماد کے ساتھ تو اظہار خیال کرتے ہیں مگر وہ ادب کے تعلق سے ان داخلی و خارجی اصولوں اور عناصر ترکیبی کا کوئی ایسا مدلل اور تجزیاتی مطالعہ نہیں کرتے جو ادبی تجربے کی تحسین و شناسی میں مدد دے سکے، ان کے تنقیدی مطالعات قاری کے ذہن میں روشنی پیدا کرنے سے زیادہ دھندلاہٹ پیدا کرتے ہیں اور فن اور فنکار دونوں نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں،

ان کے طرز نقد کی دو خامیاں ایسی ہیں جو ان کے تنقیدی شعور کی گہرائی اور سچائی کو زکب پہنچاتی ہیں، ایک یہ کہ وہ چند معروف اور مروجہ تنقیدی اصولوں کو ذہن میں جاگزیں کر کے مختلف ادیبوں اور شاعروں پر قلم اٹھاتے ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ وہ میر، غالب اور اقبال سے لے کر میراجی، حسرت، فانی، فراق، میاں، تک، شوریہ، کشمیری تک ہر قسم اور ہر رتبے کے شاعر کو ان ہی چند طے شدہ اصولوں کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں، ہر چند ان کا طریقہ نقد کسی نظریاتی کڑپن سے پاک ہے، تاہم وہ چند عمومی تنقیدی اصولوں کی مستقلاً پاسداری کرتے ہوئے ایک طرح کی وابستگی کو ظاہر کرتے ہیں، اور انہیں کو مختلف ادیبوں اور شاعروں پر آزماتے ہیں، اور ان کے فکر و فن کی بدیہی خصوصیات کو اجاگر کرتے ہیں، اور ان کی توثیق کے لئے دلائل کو پیش کرنے کے بجائے ان کی شاعری یا نثر کا حوالہ دیتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے ان کا طریقہ بالعموم مہمان اور تحسینی ہوتا ہے، ظاہر ہے یہ ایک نقاد سے زیادہ ایک معلم کا طریقہ ہو کے رہ جاتا ہے،

دوسری خامی یہ ہے کہ وہ تخلیق کے بنیادی تجربے تک پہنچنے پر اصرار کرنے کے باوجود کلی تنقید میں خود ایسا نہیں کر پاتے، وہ فن کے موضوع کی نشاندہی کرتے ہیں، موضوع کی تلخیص بیان کرتے ہیں مگر موضوع کے داخلی تجربے میں ڈھلنے یا نہ ڈھلنے کی بات نہیں کرتے،

آل احمد سرور ادب کا ایک گہرا شہسوار اور تربیت یافتہ ذوق رکھتے ہیں، مگر ان کا ذوق ایک ذہین قاری کا ذوق معلوم ہوتا ہے، جو زبان کے چٹخارے، محاورے یا روزمرہ کے حسن کی داد دیتا ہے، مگر ان کو اپنا مناسب درجہ دے کر حصول مقصد کا ذریعہ قرار نہیں دیتا، یعنی وہ ان کے توسط سے شاعری تجربے کے اسرار کی نقاب کشائی کو اپنا مقصد نہیں بناتا ہے، آل احمد سرور تنقید کی "مقدس سنجیدگی" پر زور دینے کے باوجود خود اس کو مستقلاً قائم نہیں رکھ پاتے ہیں، وہ مختلف شعرا

کی تعین قدر کرتے ہوئے بالعموم کلام منظوم اور شاعری کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھتے، مثلاً وہ حسرت کی عظمت کی تعین میں ان کے عشقیہ خیالات کے منظوم پیرائے کو اہمیت دیتے ہیں، اور ایسا کرتے ہوئے ان کی عظمت تو کیا انکی شاعرانہ حیثیت کو بھی قائم نہیں کر پاتے، اسی طرح اقبال کے افکار و خیالات کی وقعت ہمہ گیری اور معنویت کی نشاندہی کر کے ان کی شری عظمت کا جواز تلاش کرتے ہیں، حالانکہ محض انکے افکار و خیالات ان کی شری عظمت کی ضمانت فراہم نہیں کرتے،

وہ اپنے تنقیدی فریضے کو پورا کرتے ہوئے بے لاگ اور غیر جانبدارانہ رویے پر ہمیشہ قائم نہیں رہتے، وہ مردانہ، مصالحتی یا ضرورتاً تنقید و احتساب میں نرمی اور مفاہمت سے کام لیتے ہیں اور سب کو خوش کرنے کا انداز روار رکھتے ہیں، یہ انداز حقیقی تنقیدی تفاعل سے مطابقت نہیں رکھتا، کلیم الدین احمد کا یہ خیال کہ وہ "ادھر بھی ہیں اور ادھر بھی" درست نظر آتا ہے، وہ کئی صورتوں میں فنکار کے بارے میں دو ٹوٹ کرے، ایماندارانہ اور مستند طریقے سے اپنی رائے کا اظہار نہیں کرتے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی مسئلے یا موضوع پر گہرے غور و فکر اور موضوعی جائزے سے کام نہیں لیتے، ان کے مفاہمت پسندانہ رویے نے ان کے یہاں تضاد بیانی کی صورت حال پیدا کی ہے، جس کی تفصیل کلیم الدین احمد نے "اردو تنقید پر ایک نظر" میں دی ہے۔

بعض نقادوں نے ان کے اس مفاہمت پسندانہ رویے کو توازن و اعتدال سے موسوم کیا ہے۔ جیسا کہ خلیل الرحمان اعظمی اور قمر رئیس نے کیا ہے، لیکن ان کی تضاد بیانی ان کے توازن و اعتدال کو مشتبہ بناتی ہے، نیز، سہل انگاری بھی ان کے تنقیدی رویے پر اثر انداز ہوتی ہے، "اردو میں ادبی تنقید کی صورت حال" سے ان کی عجلت پسندی اور سہل انگاری ظاہر ہوتی ہے، آزاد اور حالی کے بعد وحید الدین سلیم اور عبدالحق کی تنقیدوں کی چند سامنے کی خصوصیات کو گنانے کے بعد وہ موجودہ صدی میں مارکسی تنقید اور نفسیاتی تنقید پر سرسری تبصرہ کرنے کے بعد کلیم الدین احمد کے طرز نقد پر چند جملے لکھتے ہیں، اس کے بعد شرکی تنقید کی جانب عزم تو جہی، تحقیق کی ترقی، رسائل کا زوال، تبصرہ نگاری کے فن اور مشاعروں کے سستے معیار کا ذکر کرنے کے

بعد کہتے ہیں کہ "ہماری تنقید نے بلاشبہ اس تیس سال میں خاصا قدم آگے بڑھایا ہے" اس مقالے کو اردو میں ادبی تنقید کی صورت حال کا تنقیدی جائزے کے بجائے ایک تبصرہ قرار دینا مناسب ہوگا، مقالے میں بعض بنیادی امور مثلاً ادبی تنقید کی ماہیت اور اسکی اہمیت کے بارے میں وہ خاموش ہیں، انہوں نے تنقید کی صورت حال کا جائزہ لینے کے بجائے کئی غیر متعلقہ مسائل کو چھڑا ہے، مختلف نقادوں یا انکے نظریات نقد کے بارے میں انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ تشریح و تجزیہ اور دلائل کے محتاج ہیں، لکھتے ہیں:

"اس (ترقی پسند تحریک) نے تنقید کو علمی اور سائنسی بنایا۔ اس نے فکر اور فن کے رشتے پر غور کیا" —

ترقی پسند تنقید کے سب سے اچھے نمونے، ہمیں مجنوں اور احتشام حسین کی تنقیدوں میں ملتے ہیں۔ —

اقتباسات ہذا میں جن دعوؤں کو پیش کیا گیا ہے، انہیں دلائل سے ثابت نہیں کیا گیا ہے، انہوں نے اس بات کی صراحت نہیں کی ہے کہ ترقی پسند تحریک نے کیونکر تنقید کو علمی اور سائنسی بنایا، اور فکر و فن کے رشتے پر غور کیا، وہ دعویٰ کرتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک کے سب سے اچھے نمونے مجنوں اور احتشام حسین کی تنقیدوں میں ملتے ہیں، مگر اس کی وضاحت نہیں کرتے، "وہ (کلیم الدین احمد) شر کے اچھے نقاد نہیں، مگر ان کی ادبی تنقیدیں اپنی خیال آزمائی، اپنی بگڑائی اور شدت کی وجہ سے اپنی طرف متوجہ ضرور کر لیتی ہیں۔" —

"موجودہ تنقیدی معیار سے مطمئن نہیں ہوں، مگر اسے کم مایہ بھی نہیں سمجھتا" —
ترقی پسند تنقید کی تالیف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"یہ تنقید ذہنی صحت کا معیار قائم کرتی ہے، اور تجربے کی قدر و قیمت

متعین کرتی ہے۔^۱

اور دوسری جگہ خود ہی اسکی تردید کرتے ہیں :

”واقعہ یہ ہے کہ ادبی تنقید ادب کے فنی اور جمالیاتی تقاضوں سے غفلت

کے باعث بالعموم نظریاتی کمرتب بازی بن گئی ہے۔“^۲

اس کے برعکس ”جدید اردو تنقید“ میں وہ ترقی پسند تحریک کی مدد و ستائش کرتے ہوئے

اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ قرار دیتے ہیں کہ اس نے تنقید کو ادب میں اس کا منصب عطا کیا ہے۔

”اس کا (ترقی پسند تحریک) کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے تنقید

کو اس کا منصب عطا کیا ہے، اُس نے تنقیدی شعور کی تہذیب میں حصہ

لیا ہے اور ہر تخلیقی کارنامہ میں ایک واضح تنقیدی شعور پر اصرار کیا ہے۔“^۳

آل احمد سرور کی تنقید میں کسی منضبط نظام اقدار کو خلق نہیں کرتیں، وہ مبصرانہ انداز رکھتی ہیں، یعنی

وہ مصنف یا اس کی تخلیق کے فن و فن کی بعض بدیہی خصوصیات کے فکر پر محیط ہوتی ہیں، اقبال

سے متعلق ان کے جملہ مضامین اسی انداز نقد نے غماز ہیں، یہاں تک کہ ”اقبال کا نظریہ شعور و شاعری“

میں شامل اقبال کے بارے میں خطبات میں بھی یہی انداز کار فرما ہے۔

مجموعی طور پر تنقید میں آل احمد سرور کی حیثیت ایک باذوق ذہین اور باصلاحیت معلم کی

ہے، ان کی تنقیدوں میں ادب اور ادبی مسائل کے بارے میں ان ہی خیالات کی تشریح ملتی ہے۔ جو

مغربی نقادوں نے عام کئے ہیں، تاہم مجموعی طور پر انہوں نے تخلیق فن کے ادبی اصولوں ہی کو پیش نظر رکھا

ہے، ان کی تحریروں میں معنی خیز دلچسپ شاعرانہ اور بلیغ فقرے بکثرت ملتے ہیں جس سے ان کی

اعلیٰ ذہانت اور ذکاوت اور غیر معمولی ادب دوستی ظاہر ہوتی ہے،

خورشید اسلام بھی آل احمد سرور کی مانند ایک ذہین مبصر کارول ادا کرتے ہیں، وہ ادب کا

۱۔ ترقی پسند تحریک پر ایک نظر (تنقید کیا ہے)۔ ص ۱۷۱

۲۔ لینن کا اثر اردو ادب پر (نظر اور نظریے) ص ۲۴۲ ۳۔ تنقیدی اشارے ص ۱۸۳

مطالعہ کرتے ہوئے تہذیبی پس منظر میں اسکی بعض صوری اور معنوی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں "امراءِ جهان ادا" میں انہوں نے ناول کے حوالے سے لکھنؤی معاشرت کے زوال کا تفصیلی ذکر کیا ہے بعض دوسرے مضامین میں بھی وہ ادب شناسی کے لئے سماجی اور تہذیبی پس منظر کے تشکیلی عمل کی اہمیت پر زور دیتے ہیں "زوال پسری" میں لکھتے ہیں :

"ادب زندگی سے علیحدہ نہیں ہوتا، ادب اسی لئے ادب اور زندگی کے بنیادی معیار ایک ہوتے ہیں، یہ معیار ہر اچھے ادیب اور عام انسانوں میں مشترک ہوتے ہیں، خود ادب اور زندگی دونوں کے مظاہر کو پرکھنے اور توہنے کے لئے تہذیب کا ایک مجموعی تصور ناگزیر ہوتا ہے" ع

خورشید السلام صرف تہذیبی اور معاشرتی حالات کی نشاندہی پر ہی اپنی قوتیں صرف نہیں کرتے وہ بعض بنیادی تنقیدی اصولوں سے بھی اپنی گہری واقفیت ظاہر کرتے ہیں، ان میں لاشعیت فن کے کلی وجود اور فکر و فن کے امتزاج پر خاص طور پر ان کی نظر ہے، انہوں نے بعض جگہوں پر اپنی جمالیاتی حس، غیر مہولی زبانیت اور تحسینی قوت کا بھی بھرپور مظاہرہ کیا ہے، ان کا اسلوب تاثراتی اور شعریت زدہ ہے "شبلی" میں شبلی کے عطیہ فیضی کے نام مکاتیب تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"خدا کی عبادت کے ساتھ اپنی عبادت بھی ضروری ہے، دنیا کو دنیا پرست کی نظر سے بھی دیکھنا چاہیے، کمر بلا کے سامنے یرید کا حرم بھی ہے، تنہا محبت ہی نہیں مسکراتی، نفرت بھی مسکراتی ہے، رور کے لطائف اور وظائف بھی ہیں، لیکن بدن کے لطائف اور وظائف حسین بھی ہیں اور پاک بھی ہیں" ع

اس کے برعکس "غالب" تقلید اور جہاد میں ان کا اسلوب غیر تاثراتی، استدلالی اور سنجیدہ ہے،

اس میں انہوں نے غالب کے ابتدائی کلام کو ان کے عہد کے سماجی، فکری اور ادبی حالات کی روشنی میں سمجھنے

اور سمجھانے کی سعی کی ہے، انہوں نے غالب پر اسیر، بیدل اور غنی کا شیری کے اثرات کی چھان بین کی ہے اور ایک اہم محققانہ کام انجام دیا ہے، اہم بات یہ ہے کہ اس میں غالب کے ابتدائی دور کے شیری محرکات مثلاً نقوت اور عشق کی ماہیت کا تجزیہ و تحلیل کرنے کی کوشش کی ہے۔

اسلوب احمد انصاری کلیم الدین احمد کی طرح جدید مغربی تصورات نقد سے گہری واقفیت رکھتے ہیں، لیکن وہ ان کے برعکس، ان کو اردو ادب پر منطبق کرتے ہوئے ذہنی آزادی سے کام لیتے ہیں، وہ اس تنقیدی مطلقیت، ادعائیت اور محدودیت سے بھی دامن بچا نا چاہتے ہیں، جو مارکسی نقادوں کے ہاتھوں عام ہو چکی ہے، لکھتے ہیں:

”وہ (ترقی پسند) نادانستہ طور پر تنقید کی دنیا میں بھی اس مطلقیت اور ادعائیت کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، جسے مارکس نے مذہب، اخلاق اور فلسفے کی دنیا میں بنیادی طور پر ختم کرنے کی کوشش کی۔“

اسلوب احمد انصاری کے خیال میں ادب تاریخی اور عصری حالات کے زیر اثر تشکیل پاتے ہوئے بھی آفاقی سطح کو چھو لیتا ہے، یہ ایک اہم تنقیدی نکتہ ہے، لکھتے ہیں، ”ہر فن کا نامہ تاریخی اور عصری بھی ہوتا ہے اور آفاقی بھی۔“

لیکن اپنی عملی تنقیدوں خاص کر اقبال کے بارے میں لکھی گئی تنقیدوں میں وہ متغلا اس نکتے کو ذہن میں نہیں رکھتے، وہ تمدنی تنقید کے دائرے سے نکل کر، مبنی تنقید کے عمل کی اہمیت پر زور دیتے ہیں، یعنی وہ فن پارے کی تکمیل اور وحدت کی اہمیت واضح کرتے ہیں، اور فن پارے کی تکمیلی صورت میں کمی، غما، مثلاً موضوع، الفاظ اور سپیکر تراشی کے اذغام پر زور دیتے ہیں:

”تکمیل یافتہ فن پارہ ایک monad کی حیثیت رکھتا ہے، اس معنی میں

کہ اس کا ایک سا پنچ ہوتا ہے، اسکی ایک منطق ہوتی ہے، ایک مخصوص

سیاق و سباق اور فضا ہوتی ہے، اس میں الفاظ، محاکات، بصری اور سماعتی

عناصر مل جل کر ایک وحدت میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ ع

اسلوب احمد انصاری کے اس بیان سے اور اقبال کی تیرہ نظموں کے تجزیاتی مطالعے سے یہ تاثر مستحکم ہوتا ہے کہ وہ اپنی طریقی نقد کے مؤید ہیں لکھتے ہیں:

”اس مثنوی کتاب میں ان کی تیرہ منتخب نظموں کو تحلیل و تجزیہ اور چھان بین کے عمل سے گزارا گیا ہے، یعنی ان نظموں کی بیرونی ہیئت اور جسمانیات پر نظریں جمائیں یہ پتہ لگانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے اندر خیالات اور مرکزی اقدار حیات کس طرح تفاعل سے منسوب کی جاسکتی ہیں۔“

اسلوب احمد انصاری بالعموم فن پارے ہی کو مرکز توجہ بناتے ہیں اور اس کے تجزیاتی مطالعے میں ہی دلچسپی رکھتے ہیں، لیکن جیسا کہ انہوں نے مولانا اقباس میں واضح طور پر کہا ہے کہ اقبال کی ”نظموں کے اندر خیالات اور مرکزی اقدار حیات کی تلاش و تحقیق بھی کرتے ہیں، وہ اسی کام میں منہمک ہو جاتے ہیں یہ تلاش و تحقیق ان پر اتنی حادی ہو جاتی ہے کہ وہ دانستہ یا نادانستہ شاعر کے بنیادی خیالات و اقدار کی کھوج کو ہی اپنا مقصد قرار دیتے ہیں، اقبال کے بارے میں لکھتے ہیں:

”آپ اقبال کی شاعری کو ان کے مذہبی وجدان، طریقی فکر اور زندگی کی طرف ان کے بنیادی رویوں سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔“

نتیجتاً ان کے سارے مطالعے انفرادی نظموں کے منفرد وجود کی شناخت کے بجائے اقبال کے بنیادی نظریات اور افکار کی نشاندہی پر تمام پذیر ہوتے ہیں، وہ انفرادی نظموں کی شاعرانہ خوبیوں مثلاً سپیکر تراشی، علام اور صوتی آہنگ و غیرہ کا تجزیہ تو کرتے ہیں، مگر لفظوں کے اندر مضمر معانی و تصورات کی شناخت ان کا مطمح نظر نہیں جاتا ہے، ان کے طریقی نقد کی مندرجہ ذیل کوتاہیاں ان کی ناقدانہ حیثیت کو بری طرح مجروح کرتی ہیں:

۱۔ وہ کسی نظم کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے اس کی ہیئت اور ساخت کے ربط و وحدت کی اہمیت کا

خیال نہیں کرتے، یہی وجہ ہے کہ وہ اقبال کی وضاحتی نظموں مثلاً شمع و شاعر اور طلوع اسلام کا تجزیہ کرتے ہوئے ان نظموں کے وضاحتی، تکراری اور شری حصوں سے نظم کی کلی ہیئت کے متاثر ہونے کے پہلو سے چشم پوشی کرتے ہیں، اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ نظم کی ہیئت کے ترکیبی عناصر کے ارتباط و وحدت اور تکمیل کا واضح تصور نہیں رکھتے۔

۱۱ وہ ہیئت تنقید کے وسیلے سے فن پارے کے اندر نمود پذیر شری تجربے تک رسائی حاصل نہیں کر پاتے، بلکہ شاعر کے افکار و خیالات کی تحقیق و تلاش کرتے ہیں۔

۱۲ وہ نظم کی فنی خوبیوں کا ذکر تو کرتے ہیں مگر ان شری ماحسن سے تشکیل پانے والی کلیت کے تصور کو واضح نہیں کر پاتے۔

۱۳ اسلوب احمد انصاری انگریزی تنقید سے کا حقہ واقفیت کے باوجود اردو ادب پر اس کے انطباق سے خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھاتے۔

محمود ہاشمی نے گنتی کے چند تنقیدی مضامین لکھے ہیں، لیکن کیفیت کے لحاظ سے ان کے بیشتر مضامین کی ضخیم کتابوں پر بھاری ہیں، ان مضامین سے محمود ہاشمی کے تنقیدی ذہن کی جودت، قوت اور انفرادیت کا پتہ چلتا ہے، وہ فکر و خیال کی روندی ہوئی راہوں پر چلنے کے حق میں نہیں، وہ منزل رسی کیلئے اپنی راہیں خود تلاش کرتے ہیں، اور ہجوم سے الگ پوری تمکنت اور اعتماد سے ان پر گامزن ہوتے ہیں، ان کے غیر معمولی اعتماد کا سبب سے بڑا سبب یہ ہے کہ وہ راہ و منزل یا اپنے ذوق سفر کے بارے میں کسی اندیشے، تذبذب یا خوف میں مبتلا نہیں، بلکہ ان کے تمام لنشیب و فراز سے بخوبی آگاہ ہیں۔ محمود ہاشمی غیر معمولی اعتماد کے ساتھ ساتھ فکر بالیدہ اور ذہن رسا سے بھی تخلیق پر حاوی ہو جاتے ہیں، اور اس کے اشاروں، علامتوں اور استعاروں میں نازک اور گریزاں معانی کی دید و دریافت میں منہمک ہو جاتے ہیں، یہ کام وہ دیگر نقادوں کے خلاف بہت مستحکم طریقے سے انجام دیتے ہیں، اسکی وجہ یہ ہے کہ محمود ہاشمی اپنے علم کو خبر نہیں، بلکہ نظر بناتے ہیں، وہ ہمارے عالمان تنقید کی طرح صرف اپنی علمیت کا مظاہرہ نہیں کرتے، بلکہ ایک اچھے نقاد کی طرح فن کے تجزیہ و تحلیل میں ڈوب جاتے ہیں، اس ضمن میں ان کے مقالے

”نامی کا پورا آدمی: نظیر“ کی مثال دی جاسکتی ہے، اس میں تنقید کے پامال اور فرسودہ نظریات کی نمکٹ کر کے انفرادی نقطہ نظر اور ٹھوس نتائج فکر کو پیش کیا گیا ہے:

”میری اس تلاش کا ایک سبب اس تہذیب سے انحراف کی جستجو تھی جو اردو شاعری کا مخصوص تناظر بنی رہی“

”ان کے نزدیک زندگی ایک حیاتیاتی حقیقت ہے، اس حقیقت کے اظہار میں وہ جسم اور روح کی تقسیم کو بھی غیر ضروری سمجھتے ہیں۔“

”لیکن نظیر عوامی شاعر نہیں تھے۔ یعنی اس معنی میں عوامی شاعر نہیں تھے، جیسا کہ اردو کے نافذ دل مورد خوں اور احتشام حسین نے انہیں عوامی شاعر کہا ہے“

محمود ہاشمی جدید شعراء کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے تخلیقی شعور کی روشنی میں ان کی عصری حیثیت کی نشاندہی کرتے ہیں، انہوں نے بانی اور محمد علوی کے مطالعات کے ضمن میں لکھا ہے:

”بانی وہ پہلا مکمل جدید تر غزل گو ہے جس نے روح عصر کو اس عہد کی داخلی اور خارجی کائنات اور فنکار کی ذات کے تصادم کو اپنے فن کی بنیاد بنالیا ہے“^۱
”علوی اپنی شاعری میں عصری احساس کا مکمل نمائندہ اور مکمل اظہار ہے“^۲

لیکن وہ ان شعراء کے ”عصری احساس“ کی شناخت کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتے، بلکہ اس مابعد الطبیعیاتی امکان کی تلاش بھی کرتے ہیں، جو عصری احساس کے شخصیت سے مکمل ارتباط کے نتیجے میں علامتی معنویت پر حاوی ہونے کے میلان کو ظاہر کرتا ہے، یہ جدید تنقیدی رویہ ہے، جسکی وہ بھرپور نمایندگی کرتے ہیں۔

محمود ہاشمی نے شاعری کے ساتھ ساتھ فنِ افسانہ نیز بعض افسانہ نگاروں کے تنقیدی مطالعے بھی پیش کئے ہیں، ستمبر ۱۹۶۳ء میں ان کا مقالہ ”تخلیقی افسانہ کا فن“ تلاش میں شائع ہوا۔ اس میں انہوں نے پریم چند سے لے کر طبراز مینز تک اہم افسانہ نگاروں کے فنی اور تخلیقی رویوں کا ایک معرض جائزہ پیش کیا ہے اس مقالے کی اہمیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ اس میں افسانوی ادب کی تخلیقی حیثیت

کو پہلی بار متعین کرنے کی سعی کی گئی ہے، محمود ہاشمی ان افسانوں کو جو مقصدیت، خطابیت، حقیقت نگاری اور اکہری معنویت کے حامل ہیں، تخلیقی افسانہ کے دائرے سے خارج کرتے ہیں،

محمود ہاشمی بلاشبہ ایک خالص ادبی نقاد کے طور پر اپنی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں، وہ وزیر آغا، فاروقی یا دارت علوی کی طرح فن کے راز سر بستہ کی نقاب کشائی کے لئے دیگر ضمنی اور اطلاق دسائل یا شعبہ ہائے فکری یعنی نفسیات یا عمرانیات سے کام لینے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے، اس لئے کہ وہ فنی اصولوں سے لیس ہو کر اپنی غیر معمولی توانائی کا احساس دلاتے ہیں، وہ فنکار کے بجائے فن سے قریبی ذہنی رشتہ قائم کرتے ہیں، اور پھر فنکار کے تخلیقی وجود کی اصلیت، کارکردگی، اس کے رجحانات اور امکانات کی بازیافت کرتے ہیں، محمود ہاشمی شاعری کے مقصود بالذات، حرکی اور کثیر الجہت وجود پر نظر رکھتے ہیں، انہوں نے مادہ کسی تنقید کے غیر ادبی اور بے نتیجہ طریقہ کار کے خلاف قلمی جہاد کیا ہے، وہ تخلیق میں عصری یا تاریخی حالات و واقعات کی عکاسی کو ایک غیر فنی عمل قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک تخلیقی کار اجنبی اور حیرت انگیز وقوعات کی تخلیق کرتا ہے، جو زندگی اور کائنات کے ادراک کی سرحدوں کو وسیع تر کرتے ہیں، یہ کام وہ زبان کو لغوی اور روزمرہ کی سکہ بندی اور قطعی معانی کی حد بندیوں سے نجات دلا کر اسے مابعد الطبیعیاتی وسعت عطا کرنے سے انجام دیتا ہے، شعری زبان کا یہ تصور فاروقی کے علاوہ محمود ہاشمی نے دیا ہے، محمود ہاشمی نے اپنے ایک مضمون "جدید شعری تلازمہ اور تنقید" میں گفتگو کے الفاظ اور تخلیق کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے:

"شاعری بھی ظاہری شکل میں الفاظ کی ترتیب ہے، وہی الفاظ جو ہماری گفتگو

کا وسیلہ ہیں شعری ترتیب یا شعر کے ڈیزائن میں منتقل ہونے کے بعد ایک

قسم کا تخلیقی سحر یا واہمہ تعمیر کرتے ہیں، اس سحر یا واہمہ کے اثرات کا جائزہ

لینے کے لئے ہمیں کئی قسم کے فنی عناصر سے مدد لینا پڑتی ہے"۔

شاعر اپنے عمیق اور پیچیدہ تجربات کے اظہار کے لئے زبان کے علامتی نظام کی تشکیل کرتا

ہے، محمود ہاشمی کا مقالہ ”غالب کی شاعری کا علامتی پہلو“ اس متن میں قابل مطالعہ ہے، اس میں انہوں نے غالب کے ”تخلیقی ذہن اور علامتی طرز فکر“ کی تفہیم کے لئے تنقید کے مروجہ اسالیب سے صرف نظر کر کے انفرادی انداز میں غالب کے علامتی شعور کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے، اور ان کی بنیادی علامتوں میں سے دو علامتوں یعنی سفر اور دہشت کی وساطت سے ان کے ذہنی اور فکری رویوں کو منور کرنے کی سعی کی ہے :

”اس منزل پر پہنچ کر غالب نے وہ علامتیں تخلیق کی ہیں جن میں تعینات اور آگہی کی منزلوں سے گزر کر خواب کی آخری سرحدوں کو — بصارت اور تار نظر کی حدود سے نکل کر اور لامحدود کی حقیقت کو دریافت کرنے کا مفہوم پوشیدہ ہے۔“

بعض کلیدی علامتوں کے مطالعے کی وساطت سے شاعر کے تخلیقی شعور کی کارکردگی کی تفہیم و تحسین کا عمل جو محمود ہاشمی نے ”غالب کی شاعری کا علامتی پہلو“ میں رد کر رکھا ہے، غالب شناسی کے ایک نئے باب کو داکرتا ہے، بعینہ میر کے کلام کی اسراریت کی دریاابی کے لئے گہری بصیرت سے کام لیا گیا ہے میر پر اپنے مقالے میں میر شناسی کے لئے دل کے کلیدی اور مرکزی پیکر کی اہمیت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور دل کو اسم اعظم کہا گیا ہے :

”میر کی شاعری میں دل کا لفظ ایک لاشوری علامت کی حیثیت سے موجود ہے۔“

اور اسکی توضیح یوں کرتے ہیں :

”دل کے لفظ سے میر یقیناً کوئی ایسا مفہوم اخذ کرتے ہیں جسے ہم ان کے شعوری اور لاشوری محرکات کی بنیاد کہہ سکتے ہیں۔ یاد دہانی کے لفظوں میں میر کے نزدیک دل ایک وجدانی قوت ہے۔ میر کی جمالیات کا محور و مرکز ہے۔“

عاشب خون ۴۸ ص ۲۷ آجکل مارچ ۸۴ ص ۳۷ آجکل ص ۷

محمود ہاشمی دقت نظر سے کام لے کر فن کے اندر مضمون و موضوع کی رسائی حاصل کرتے ہیں لیکن وہ تخلیق کے یا تخلیق کار کی اس سحر آلود اور بسیار شیوہ تخیلی کائنات کو اپنی مکمل گرفت میں نہیں لیتے، اس لئے ان کے مطالعے مذرت کے باوجود محدودیت کا احساس دلاتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی تراشی ہوئی راہوں پر گامزن ہونے کے باوجود منزلِ رسی کا اہتمام نہیں کرتے بلکہ منزل کے قرب و جوار میں اپنے سفر کو تمام کرتے ہیں اس عمل کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ بعض دریافت کردہ شعری تخلیقی کوشاکی کی تخلیقی کائنات سے مربوط نہیں کر پاتے، میر کی شاعری کی علامتوں کی تہہ دار معنویت کو اجاگر کرنے کے بعد یہ کہنا "میر کی شاعری میں اگرچہ علامت سازی نہیں ہے" استعارے کا عمل بھی کم کم ہے، لیکن دل کے لفظ کو اپنی شاعری کا اسمِ اعظم بناتے ہوئے انہوں نے علامت کے ادلیں حضرات (PRESENTATION) کی تخلیق کی تھی، ایک متناقض صورت حال کو جنم دیتی ہے۔

ادبی تنقید کے مؤیدین میں افتخار جالب کا نام بھی شامل ہے، انہوں نے اپنے مقالے "نیا شعری منشور" میں ادب کے لسانی، فنی، تخلیقی اور عمرانی پہلوؤں سے متعلق کئی پیچیدہ اور فکر انگیز مسلوں کو ابھارا ہے اور جدید ادبی شعور کی روشنی میں انہیں حل کرنے کی کوشش کی ہے، اردو تنقید کے لئے یہ خوش آئند بات ہے کہ جدید نسل سے متعلق بعض لوگ جن میں افتخار جالب نمایاں ہیں، ادب کو ایک قائم بالذات اور ہمہ گیر شعبہ فکر قرار دے کر اسکے مسائل سے متحارب ہوتے ہیں اور تمام و کمال اپنے ادبی شعور پر اعتماد کرتے ہیں۔

"ہماری ذات روایتی علامتوں اور مروجہ لسانی سانچوں میں نہیں ڈھلتی،

لامحالہ نام نہاد لسانی حرماتوں کو چیلنج کرنا ہوگا"

"شعری مواد اور معنی کی یہ یکجہانی جس لائٹریکس خود مختار اور خود کار دنیا کو

جنم دیتی ہے، وہ اپنا معیار آپ سے یوں جب شعری مواد تکمیل پا جائے

تو مبینہ واقعات، اشیاء اور جذبات اپنا آپ کھو کر پہلے سے مختلف ظہور

پاتے ہیں، جسے مجز شعری مواد کے ادراک سے جانشینا یا بیجا نہیں جانتا۔

”یہ نہیں کہ ادبی تخلیق شاعر کے جذبے، خیال یا سوچ، پچار کا اظہار کرے، بلکہ یوں کہ یہ عناصر ایک دوسرے میں ایسے گنڈھ جائیں کہ ان کی قلب ماہیت ہو اور ان کی تحلیل سے ایسی نامیاتی حس و حرکت کی نادرہ کارہیئت ہو کہ از خود اپنے انداز میں ہمیں متاثر کرے۔“

نام نہاد لسانی حرماتوں کو چیلنج کرنے کی دعوت، شعری مواد اور معنی کی یکجائی سے ایک لاشربیک خود مختار اور خود کار دنیا کی تخلیق پر زور دینا یا ادبی تخلیق میں شاعر کے جذبے اور سوچ، پچار کے ربط و تحلیل سے تقلیدی عمل کا واقع ہونا، اور نامیاتی اور نادرہ کارہیئت کا تصور پیش کرنا افتخار جالب کے جدید فعال اور نکتہ رس ذہن کا ثبوت ہے، وہ اس مسئلہ ادبی اصول کا بھی اعادہ کرتے ہیں کہ فنکار خارج زندگی سے ہی مواد حاصل کرتا ہے، لیکن قوت متخیلیہ سے اسکی قلب ماہیت کرتا ہے، لکھتے ہیں:

”یہ کہنا کہ ادبی تخلیق کی ساخت پر داخخت میں جو عناصر شامل ہیں، وہ حقیقی زندگی پر لٹے گئے ہوں، جو باتیں عام زندگی میں ہیں ان سے استفادہ کیا گیا ہو، اچھائی برائی کے مروجہ معیار استعمال کئے گئے ہوں، لیکن میں تو یہ کہوں گا کہ یہ سب کچھ لاپرواہی ہے، اس سے فرار ممکن نہیں۔“

مہر حال افتخار جالب نے تنقید کے ادبی اصولوں، جسکی تشریح و ترویج میں کورنر کے بعد جدید محزنی نقادوں مثلاً چرٹس، رین سم اور ایلپیٹ نے نمایاں حصہ لیا ہے، سے گہری واقفیت پیدا کی ہے، لیکن تعجب کا مقام ہے کہ گہرے تنقیدی اور لسانی شعور کے باوجود وہ اپنی تنقیدی تحریروں میں رطب و یابس تکرار پر گئی، اور سخن طرازی سے دامن پیا نہیں سکے ہیں، حسن عسکری کے بعد سلیم احمد اور وارث علوی نے غیر ضروری استدلالیت، بات سے بات پیدا کرنے اور بیجا تفصیلات میں جانے کے جس غلط رجحان کو تقویت دی ہے، افتخار جالب بھی اس سے متاثر ہیں، اسبکل کی زندگی کے تغیر کی ناگزیریت کے بارے میں لفظوں کا اسراف یوں کرتے ہیں:

”کون نہیں جانتا کہ وقت حاوی ہو کے ہی رہتا ہے، وہ اسلوب زلیمت جو ہمارے

آپ کے گھروں میں آ بسا ہے، اجنبی ہے نہ غیر حقیقی، زندہ و توانا ہے، اس کی گھمبیرتا اس
 واویلے سے بھی متعین ہوئی جو اس کے خلافت برپا ہے، روزانہ ایرے غیرے اور ثقہ بزرگ
 کچھ نہ کچھ کہتے ہی میں بڑے عرصے سے کہہ رہے ہیں، کہتے ہیں مگر کچھ نہیں کر پاتے، نیا سلوب
 زیست بڑی تیز رفتاری سے بڑھتا چلا آ رہا ہے، روکے نہیں رکھتا، تبدیل کرنے سے
 تبدیل نہیں ہوتا، اپنی ہٹ کا لپکا بھیسے چاہتا ہے، حاوی ہو جاتا ہے، تشکیل الرحمن کی تنقیدی
 نکارشات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فنکار کے تخلیقی لاشعور کی نیرنگیوں اور طلسم کاریوں پر نظر رکھتے ہیں، لیکن ان
 کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ قاری تک ان کی ترسیلیت نہیں کر پاتے، اپنے تنقیدی پیرائے کی نارسائیوں کو دیکھ کر
 وہ مختلف علوم مثلاً تمدن، جمالیات، فلسفہ، لغیات اور تحلیل لسانی کا سہارا لیتے ہیں، لیکن فنی تجربے کی گریز پائی قائم ہے۔

انور سدید نے ادھر چند برسوں سے متعدد تنقیدی مقالات لکھے ہیں، انہوں نے کئی شخصیات
 کے علاوہ ادبی تحریکات مثلاً وجودیت، جدیدیت، سرریلیزم وغیرہ کے محرومن اور علمی جائزے پیش کئے
 ہیں، ان کا حالیہ تنقیدی کام ”ڈاکٹر وزیر آغا“ ہے، اس میں ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقید نگاری، نظم نگاری
 اور غزل نگاری کے ابواب کے مطالعے سے ان کے تنقیدی رویے کی بہ آسانی شناخت ہو سکتی ہے، یہ امر
 باعث طمانیت ہے کہ انور سدید کے دیگر مضامین اور خاص کر ان کے تبصروں سے ان کے تنقیدی
 لیجے کا جو مربیانہ اور توصیفی انداز ابھرتا ہے، وزیر آغا کے تنقیدی محاکمے میں اسکی جگہ ادبی احتساب وغیرہ
 شتمنی قدرتی نے لے لی ہے، انور سدید کا تنقیدی شعور نچنگی کے مدارج طے کر رہا ہے، انہوں نے وزیر آغا
 کی نظموں کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے فنی شعور، فکری ترفیع اور حیاتی کار آگہی کا تجزیہ کیا ہے، یہ ادبی تنقید کا
 تخصیصی انداز ہے، جو ان کی نظموں کے لسانی مطالعے کے ساتھ ساتھ ان کے میاں کلیدی آرکیٹائپل علامتوں
 کی معنویتوں کو اجاگر کرنے سے نمایاں ہوتا ہے، چنانچہ وہ ہوا، شام، سورج، شہر اور ممال کی علامت پر بطور
 خاص توجہ مبذول کرتے ہیں اور ان کے علامتی ذہن سے ان کے ربط و نہاں کے راز کو دریافت کرتے ہیں،
 انہیں اس بات کا احساس ہے کہ شاعر اپنے عہد کے حالات کی آگہی رکھتا ہے، مگر وہ ان کی راست ترسیل
 نہیں کرتا، بلکہ شتمنی سطح پر وقوع ہونے والے رد عمل کو پیش کرتا ہے، لکھتے ہیں:

”ذیر آغا کی نظموں کا مطالعہ کریں تو یہ احساس قوی ہو جاتا ہے کہ بیسویں صدی کی میکائیلی زندگی انسان کو جس مشینی عمل سے گزار رہی ہے اس کا شدید رد عمل اُن کے ہاں موجود ہے۔“

لیکن وہ عمرانی نقادوں کی طرح شاعر کی تخلیقات میں محض خارجی حالات کی نشاندہی کرنے کے بے مصرف عمل میں مصروف نہیں ہوتے، وہ جانتے ہیں کہ شاعر ایک طلسماتی فضا کی تخلیق کرنے پر قادر ہوتا ہے جو قاری پر بھی منکشف ہوتی ہے، ”مجید امجد کی غزل“ میں لکھتے ہیں۔

”مجید امجد کی غزل ایک خاص قسم کی طلسماتی فضا میں تخلیق ہوتی ہے، تیرگیوں کی گھومتی رو، خندہ بلب بھرو کا، شہر وفا کا بندریچہ، بھٹکے ہوئے خیال کی موج، جلتی دھوپ میں گنگنائے کس دل کے بزم پر ڈولتا ہوا عکس اور ایک بسیط دیرانے میں بانسری کی مدھرے، یہ سب ایسی تصویریں ہیں، جو ذہن میں اُسی طلسماتی فضا کا پورا نقش مرتب کر ڈالتی ہیں۔“ ع

انور سدید کا انداز نقد تو مشہور ہے، وہ اپنی غیر معمولی ذہانت کی روشنی سے فن پارے کے فکر و ہیئت کے مختلف زایوں کو منور کرتے ہیں، اور متوازن اور دلنواز لہجے میں نادر پہلوؤں کا انکشاف کرتے ہیں۔ ”غالب کا ذوق جمال“ اسکی عمدہ مثال ہے، اس میں انہوں نے غالب کے ذوق جمال کے اخذ و کتاب کے مفروضات کا ابطال کر کے اسکی شخصیت کے داخلی اور جذبی قوتوں سے مراد کیا ہے، اور فکر و نظر کی گہرائی کے ساتھ اسکے شغفی مادی اور متھو فانی محرکات کی نشاندہی کی ہے،

عنوان چستی نے شروع میں کئی مقالات عمرانی نقطہ نظر کے تحت لکھے ہیں، انہوں نے ایسی تنقیدیں ہیں اپنے تنقیدی طریقہ کار کے دو عناصر پر خاص زور ڈالا ہے، اول یہ کہ وہ مارکسی نقادوں کی طرح ادب کو خارجی یا معاشی حالات کا ترجمان قرار نہیں دیتے، دوم، وہ ادب کی مصنوعیت پر غور کرتے ہوئے اسکے لسانی، موسیقائی اور فنی پہلوؤں کو پیش نظر رکھتے ہیں، انہیں اس بات کا علم ہے کہ ”اظہار کی

سطح پر ترقی پسندوں نے اکثر اوقات رمزیت پر وضاحت کو ترجیح دی ہے اور بعض اوقات وضاحت تبلیغ کے دائرے میں داخل ہو گئی ہے۔

عنوانِ چستی ادب کے ایک سنجیدہ، باذوق اور نکتہ رس ناقد ہیں وہ پوری لگن، انہماک اور جلیاتی شعور کے ساتھ ادب کا مطالعہ کرتے ہیں وہ عام طور پر ادبی شخصیات یا رجحانات کے خلف پہلوؤں کی توضیح و توصیف کرتے ہیں وہ اپنی تنقید کو انتخابی طریقہ کار سے موسوم کرتے ہیں:

"میرا طریقہ کار انتخابی ہے۔"

مگر ادھر کئی مقالات مثلاً "جدید غزل میں علامت نگاری"، "اقبال - حرکی آہنگ کا شاعر" "میر تقی میر، داخلی آہنگ کا شاعر"، فیض احمد فیض، توسیع روایت کا شاعر وغیرہ سے ان شعراء کی شاعری کے لسانی، ہیئت، عروضی اور موسیقیانہ پہلوؤں کے مطالعے کی جانب فزوں ہوتی ہوئی دلچسپی ان کے طریق نقد میں ایک اہم تبدیلی کی غمازی کرتی ہے یہ تبدیلی ان کے طریق کار انفرادیت کو نمایاں کرتی ہے وہ شعر کی خارجی ہیئت جو الفاظ، استعارہ و پیکر، علامت، ردیف و قافیہ اور مجوز کے انفرادی اور مجموعی عمل سے متشکل ہوتی ہے، کا تجزیہ کرتے ہیں اور لسانی تنقید کے ایک اہم پہلو کو اجاگر کرتے ہیں لیکن ہیئت کی خصوصیات کا مطالعہ شاعر کے درونِ جاں وقوع پذیر تجربے کی اسراریت کی بھرپور تفہیم میں دستگیری نہیں کرتا اس لئے کہ عنوانِ چستی کی توجہ تخلیق کی لسانی سطح پر ہی زیادہ مرکوز ہوتی ہے یہ ضرور ہے کہ ایسا کرتے ہوئے ان کی دقیقہ سنجی اور وسعت علم کا احساس ہوتا ہے لیکن ان کا یہ عالمانہ انداز شعری تجربے کے قریب ہونے میں مائع ہوتا ہے مثلاً "اقبال" علامتی فکر کا شاعر میں وہ اقبال کی "علامتی تخیل" کے اتنے مداح ہو جاتے ہیں کہ اسے صرف اقبال سے مخصوص کرتے ہیں حالانکہ اقبال سے قبل میر اور غالب کے یہاں علامتی تخیل جو زیادہ خالص اور ہمہ گیر ہے مسلم ہے اس سے ان کے لہجے کی ادعائیت اور انتہا پسندی ظاہر ہوتی ہے:

"لیکن جیسا کہ کہا گیا ہے کہ اقبال کی تخیل علامتی ہے اس لئے ان کے یہاں علامت

سازی کا عمل زیادہ نمایاں ہے اور اسکی شری علامتوں میں جو خارجی اور داخلی
رابطہ ہے وہ اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا، اقبال کی
علامتی تخیل اور غیر روایتی فکر اسکو تمام اردو شاعروں میں سب سے
الگ اور سب سے نمایاں کرتی ہے اور یہی خصوصیت اسکی انفرادیت
کی منظر ہے۔

بجینہ تنقید کا یہ ادعائی اور انتہا پسندانہ لہجہ و باب اشرفی کے یہاں بھی ملتا ہے وہ "شعر اقبال کا علامتی پہلو"
میں اقبال کو علامتی شاعر قرار نہیں دیتے وہ ان کو علامت نگار کے بجائے علامت پسند کہلوانا پسند کرتے
ہیں اور اعلان کرتے ہیں:

"اگر میں یہ کہوں کہ اقبال کی کوئی نظم کلی طور پر علامتی نہیں ہے تو چونکے کی ضرورت نہیں ہے"

حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی کئی نظمیں مثلاً شعاع آفتاب اور لالہ صحرایی طور پر علامتی ہیں و باب اشرفی کا
مطالعہ پھر وسیع ہے مذکورہ مقالے میں انہوں نے علامت نگاری کی ماہیت، کارکردگی اور اسکی تاریخ کے
بارے میں وافر معلومات کا مظاہرہ کیا ہے، لیکن اقبال کی شاعری میں علامتی پہلو پر توجہ کرنے سے زیادہ
فرانس کے علامت نگاروں کے یہاں علامت نگاری کے عمل پر توجہ کی ہے۔

نئے نقادوں میں ابو الکلام قاسمی نے بھی مرصعہ تنقیدی اسالیب پر گہری تنقید نظر ڈالی ہے اور
ان کی محدثیوں کو ظاہر کیا ہے ان کا اپنا طریقہ نقد انتخابی ہے، لکھتے ہیں:

"یہ اور اس طرح کے نہ جانے کتنے نظریات ادب کی پرکھ کے لئے استعمال
کئے جاتے ہیں اب مسئلہ قابل غور ہے کہ ان سارے نظریات کو ایک اکائی کی حیثیت
سے دیکھا جائے تو بات دل کو لگتی ہے کہ ہاں ادب کا مطالعہ ان سارے
نظریات کی روشنی میں کرنا چاہیے۔"

۱۔ مثنویات کی تلاش ص ۸۴ ۲۔ آج کل نومبر ۱۹۷۷ء ص ۳۲

۳۔ ادبی تنقید کا مفہوم اور اسکے حدود (نشانات) جلد ۷ — ص ۲۴

تنقید کے محذور نظریے یعنی ہستی و لسانی نظریے کو موجودہ صدی میں ہی مقبولیت حاصل ہوئی، مغربی ادب میں رچرڈس، جان کرورین سم اور کلینٹھ بروکس، ہستی تنقید کے خاص علمبردار ہیں لسانیاتی تنقید بھی مغرب میں خاصی مقبول ہو رہی ہے اور ادب کے حوالے سے نئے نئے لسانیاتی نظریات وجود میں آ رہے ہیں ہستی تنقید کے مؤیدین دعویٰ کرتے ہیں کہ فنی تخلیق شاعر کے ہاتھوں تکمیل پذیر ہونے کے بعد اپنے انفرادی، آزاد اور خود مکتبی وجود کو منوالیتی ہے، وہ خود اپنے خالق، اسکی سوانحی زندگی، اس کے عہد یا اسکی تہذیبی تاریخ سے تمام راست رشتوں کا انقطاع کرتی ہے، ہستی نقادوں کے نزدیک شری تخلیق شاعر کی داخلی شخصیت میں سیمیائی نمود کرتی ہے، لیکن یہ اسکی لسانی ہئیت ہی ہے جو اس کے وجود کو مادی جسم عطا کرتی ہے اور قابل شناخت بناتی ہے، تجربے کی تفہیم و تحسین کی ایک ہی صورت ہے وہ یہ کہ اسکی لسانی نظام کا تمام تر جائزہ لیا جائے، ہستی تنقید فنی تخلیق کو موضوع اور ہئیت کے جداگانہ خانوں میں تقسیم نہیں کرتی، بلکہ اسے ایک اکائی، ایک وحدت، ایک کلی نامیاتی وجود کے طور پر دیکھتی ہے، اور اس کی ہئیت، نہ کہ موضوع کو، فن کی حتمی شکل قرار دیتی ہے، ہئیت کے دوز کو بے نقاب کرنے اور ان کا تجزیہ کرنے کے عمل میں کلی تخلیق کے مفر معنوی جہات کے آشکار ہونے کے امکانات کی صورت ابھرتی ہے، ہئیت حسیاتی پیکروں، استعاروں اور علامتوں سے تشکیل پاتی ہے، لفظ و پیکر کی متناسب و مؤثر ترتیب و تشکیل سے ایک منفرد موسیقیانہ نظام وجود میں آتا ہے، تخلیق لفظی درو بست اور شاعر کے سوز نفس سے ایک داخلی اور منصوص لہجے کو خلق کرتی ہے، جو ضروری نہیں کہ شاعری کا لہجہ ہو، ہر تخلیق ایک آزاد اور خود کفیل ڈرامائی صورت حال کو استوار کرتی ہے، جس میں ایک یا ایک سے زائد شعری کردار عمل اور رد عمل کے سلسلوں سے منسلک ہوتے ہوئے نئے اور حیرت خیز واقعات کو صہم دیتے ہیں، کبھی کبھی ایک ہی کردار کے موقع محل کے مطابق لہجے کے تفاوت سے تنوع واقع ہوتا ہے *LOVE SONG OF DRUFROCK* کی طرح ایک ہی کردار کے واحد مشکل اور واحد غائب کے لہجے ابھرتے ہیں اور مختلف وقوعوں کو جنم دیتے ہیں، لہجے کا مد و ہمز موسیقی کی منصوص لہجے کو خلق کرتا ہے، اور اپنی خالص ترین شکل میں تجربے کو لسانی مد و ہمز سے آزاد کر کے ہیکرانی کی

جانب راغب کرتے ہیں، ہستی نقاد ہیئت کے ان ہی ترکیبی اور تشکیلی اجزاء کا غائر مطالعہ کرتا ہے وہ لفظ و پیکر کو شعری سیاق میں تلازمی سرکاری سے ہمکنار ہوتا ہوا دیکھتا ہے، یہاں تک کہ کلی تخلیق لفظ و پیکر کے علامتی امکانات سے مہرہ مند ہو کر ایک ایسا طلسم کا مانہ تجربہ پیش کرتی ہے، جو اپنے اندر حیرت انگیز جہان معانی کی پرداخت کرتا ہے، ہستی نقاد تخلیق کے ہستی عناصر کا بھرپور تجزیاتی مطالعہ کرنے کے اس کے اندر پہنچنے والے اسی نادیدہ جہاں ممکنات کو دریافت کرتا ہے اور پھر مثالی جمالیاتی اقدار کی مناسبت سے اسکی قدر و قیمت متعین کرتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی فنی تخلیق کے تجربے سے جو معانی اخذ کئے جاتے ہیں، زندگی، معاشرت، تہذیب، جمالیات اور مابعد الطبیعیاتی تصورات و اقدار سے ان کی ہم آہنگی کا جائزہ لیا جاتا ہے اور اسی کے مطابق ادبی قدروں کا تعین کیا جاتا ہے، اردو میں یہ کام میراجی کے بعد ٹھوس انداز میں فاروقی، گوپی چند نارنگ اور وزیر آغا انجام دے رہے ہیں۔

ہستی تنقید کے نظریے کو صحیح مدلل اور مربوط طریقے سے متعارف کرانے کا سہرا شمس الرحمان فاروقی کے سر ہے، یہ ضرور ہے کہ جدید دور میں ہستی تنقید کے بعض نمونے میراجی کے بعد کلیم الدین احمد کے یہاں ملتے ہیں، لیکن ان کے یہاں اسکی نظریاتی اساس مفقود ہے، میراجی نے کئی نفلوں کے ہستی مطالعے ضرور کئے ہیں، مگر وہ من حیث النکل من سے زیادہ فنکار کے ذہنی اور نفسیاتی حقائق کی تلاش و تفتیش کے درپے رہے ہیں اور فنکار کے شعور کی پرداخت میں حصہ لینے والے تمدنی واقعات کا مطالعہ کرتے ہیں، کلیم الدین احمد کے غزل کے ہستی مطالعات جامعیت اور عمق سے عاری ہیں اور بالآخر شغفی تاثرات کی بار آفرینی پر منتج ہوتے ہیں، ادھر حالیہ برسوں میں حسن عسکری اور وزیر آغانے بھی ہستی اور لسانی تنقید کے تحت کچھ جائزے پیش کئے ہیں، مگر یہ جائزے شعر و غنی کے متداول طریقوں میں سے کسی نے یا مخصوص طریقے کو اجاگر نہیں کرتے، حسن عسکری نے بودلیس کا ہستی جائزہ تو لیا مگر اردو شعرا کے قریبی مطالعے کی جانب توجہ ددی، وزیر آغا بنیادی طور پر تمدنی نقاد ہیں جیسا کہ "اردو شاعری کا مزاج" سے ظاہر ہوتا ہے وہ شعر کے توسط سے شاعر کے ان تہذیبی اور نفسیاتی کوالف و محالیت کی شناخت کرنا چاہتے ہیں جو اسکی تخلیقی شخصیت کی تشکیل و تہذیب میں معاون ہوتے ہیں اور اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے شعر کی ہیئت و الفاظ کے باریک مطالعے سے کئی کام

لینے کی کوشش کی ہے

پس ظاہر ہے کہ معاصر نقادوں میں سے کسی نے بھی ایسی ہیئت طرز نقد کو باقاعدگی تسلسل اور گہری ذہنی وابستگی کے ساتھ نہیں برتا، مسعود حسین خان، گوپی چند نانگ اور مفتی تبسم نے، ایسی تنقید کے متعدد نمونے پیش کئے، مگر انہوں نے اس نوع کی تنقید سے زیادہ لسانی تنقید کے اصولوں کو پیش نظر رکھا ہے اس لیے نظر میں فاروقی کی تنقید استہیتی طریق نقد کی ایک تابناک مثال قائم کرتی ہیں، ان کا انا نامہ یہ ہے کہ انہوں نے اندرونی لگن، دیدہ ریزی، فکر رسی اور استدلالی ذہن کی بدولت مغربی ادب میں، ایسی تنقید کے بنیادی اصولوں سے کما حقہ واقفیت پیدا کر کے اسے اپنے لیے ایک ناگزیر اور موثر نظرے کے طور پر قبول کیا، اور اردو میں پہلی بار ایک جدید نظریہ تنقید جامعیت کے ساتھ روشناس کیا،

ان کا یہ کارنامہ بھی قابل قدر ہے کہ انہوں نے اردو تنقید کو حشو و زوائد، رطب و یابس، انتشار، بے ریلی اور تاثریت سے بہت حد تک پاک و صاف کر کے اسے ایک منضبط، موزوں، تجزیاتی، معروضی اور مفکرانہ اسلوب عطا کیا، انہوں نے یہ کارنامہ نظریاتی وابستگیوں کی مکمل طور پر نفی کر کے ذہنی آزادی کی درخشاں مضامین انجام دیا،

فاروقی نے بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ ایسی تنقید ہی وہ واحد نظریہ نقد ہے جو شعر فہمی اور شاعر شناسی کے لیے کارآمد اور نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے، انہوں نے رچرڈس کا حوالہ دیتے ہوئے ایسی تنقید کے طریقہ کار کے بارے میں لکھا ہے :

”لیکن اسی (رچرڈس) کے نظریات سے یہ نتیجہ برآمد ہوا کہ شعر کے اصلی معنی کی تہہ تک پہنچنے کے لیے شاعر کے حالات، اس کے محرکات، اس کا ماحول، معاشرہ اور نفسیاتی کیفیات غیر ضروری اور بے معنی ہیں۔“^۱

ان کے نزدیک شعر کا تنقیدی محاکم صرف فن شعر کے حوالے سے ہی ممکن ہے :

”شعری پہچان یا تملیف یا تنقید و تنقیص جو بھی ہو سکتی ہے صرف فن شعر کے حوالے سے ہو سکتی ہے۔“^۲

اُن کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ تنقید شعر کے وجود کا سامنا کرنے کے بجائے اس کے گرد طواف کرتی رہی ہے۔
یعنی وہ اردو تنقید بلکہ بیشتر عالمی تنقید میں شعر سے دوری قائم کر کے خارجی پیمانوں سے اسے پرکھنے
اور اس کے وجود سے صرف نظر کرنے کے ٹوٹی رویے کو روک رہی ہے، لکھتے ہیں:

”نہ صرف اردو تنقید بلکہ بیشتر تنقید شعر کے گرد طواف تو کرتی رہی ہے، لیکن اسے
چھوٹے، ٹوٹے اور اس کے جسم کی حد بندی اور پیمائش کرنے سے ڈرتی رہی ہے۔“

فاروقی بیسی تنقید کے نظریے کو یورپی تنقید سے مستعار تو لیتے ہیں، لیکن وہ اسے ادبی طریقے سے
نیشن یا وقتی ضرورت کے طور پر نہیں برتنے بلکہ اپنے تنقیدی شعور سے اسکی مناسبت اور لازمیت کو
محسوس کرتے ہیں، یہاں تک کہ وہ اسے نظریاتی اعتبار اور وقار کا درجہ دیتے ہیں:

”نظریاتی تنقید کا سب سے پہلا کارنامہ یہ ٹھہرا کہ وہ فن پارے کی پہچان فن پارے
کے حوالے سے متعین کر سکتی ہے اور چونکہ فن پارے میں لازمیت ہوتی ہے اس لئے
اس نظریاتی تنقید میں بھی اس حد تک ہوگی جس حد تک فن پاروں میں ہوتی ہے۔“

فاروقی کو اس بات کا گہرا احساس ہے کہ اردو تنقید تہی مائیگی کی شکار ہے، انہوں نے بار بار اردو تنقید
خاص کر ہمارے کسی تنقید اور تنقیدی بے معنویت اور نارسائی کا ذکر کیا ہے، اُن کے خیال میں اردو کے نقاد
بشمول حالی شعر کی قدر سببی میں غلط نتائج پر پہنچے ہیں، اس لئے کہ وہ اسکے موضوعاتی کردار کی بنا پر اسکی اچھائی
برائی کا تعین کرتے رہے ہیں، انہوں نے پوری استدلالی قوت سے اُن نظریات کا بطلان کیا ہے، لکھتے ہیں:

”پہلی نسل کے تمام نقاد بلکہ پچھلے تمام نقاد جن میں حالی کا نام بھی شامل ہے کسی نہ کسی حد
تک موضوعی اور موضوعاتی دھوکے میں گرفتار تھے اور خوبصورت یا قابل قبول موضوع کو خوبصورت
اور قابل قبول شعر و ادب کی شرط ٹھہراتے تھے اس دھوکے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اچھے اور برے
ادب میں امتیاز کا معیار ادب کی اچھائی برائی نہیں بلکہ موضوع کی اچھائی برائی ہو گیا۔“

۱۔ شعر، غیر شعر اور نثر ص ۲۵ ۲۔ کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے (شب خون ۱۱) ص ۲۲

۳۔ کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے (شب خون ۱۱) ص ۲۰

ظاہر ہے تنقید میں ادب کی موضوعیت کی بنا پر اس کی تعین قدر کے مروجہ نظریات محل نظر ہیں، فاروقی نے تجربہ علمی شعر شناسی اور تجزیاتی عمل سے ثابت کیا کہ فن پارہ موضوع اور ہیئت میں منقسم ہونے سے قطعی انکار کر کے ایک کلی وحدت کے طور پر خود کفیل، خود مختار اور ترکیب پذیر وجود کا حامل ہے، جو تمام تر تجزیہ و تحلیل کا متقاضی ہے، فن کے باطن کی گہرائیوں میں وہ تجربہ مضمون ہوتا ہے جو فنکار کی خلاق شہیت کی جملہ قوتوں کا جوہر ہوتا ہے، اور تجربے کی شناخت اور تعین قدر تنقید کا کام ہے، اپنے اس موقف کو درست، کارآمد اور ناگزیر ثابت کرنے کے لئے فاروقی تمام تر ذہنی قوتوں سے کام لیتے ہیں، انہوں نے جس عمق نظر ادب شناسی اور تقابلی مطالعے کی مدد سے اس نظریہ نقد کا دفاع اور تحفظ کیا ہے، اس سے مترشح ہوتا ہے کہ انہیں اس نظریے کی اہمیت، نتیجہ خیزی اور ہمہ گیری کا کامل یقین ہے، انہوں نے اس نظریے کی صحت اور ہمہ گیریت کو دلائل و براہین سے ثابت کیا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ غیر معمولی ناقدانہ قوتوں کے باوجود انہوں نے خود کوئی نظریہ خلق نہیں کیا ہے یا مروجہ نظریے کو کوئی نئی سمت عطا نہیں کی ہے، تاہم ان کا یہ کارنامہ کم نہیں کہ انہوں نے مروجہ نظریات نقد کا غائر مطالعہ کر کے ان کی نارسائیوں اور حد بندیوں کی آگہی حاصل کر کے ایک ایسے نظریے سے اپنی ذہنی اور ناقدانہ مناسبت اور مواءمت قائم کی، جو جدید یورپی تنقید میں اعتبار اور استناد کا درجہ رکھتا ہے، اور جسے ایلیٹ، رچرڈس، رین کم اور بروکس اور دیگر مستند نقادوں کی پشت پناہی حاصل ہے، انہوں نے اس نظریے کو قبول کرتے ہوئے محض منطقی اصولوں کو مد نظر نہیں رکھا ہے، بلکہ ادب شناسی کے ایک شخصی رویے جو کسادگی، ذہن، معروضیت اور وسعت ادراک سے عبارت ہے کے تحت اسے اختیار کیا ہے، انہیں اس بات کی آگہی ہے کہ شعر کی تعین قدر کا مسئلہ اس لسانی نظام کے اندر پیچھے والے پرامرار تجربے کا شناخت سے مربوط ہے، چنانچہ وہ شعر کے تنقیدی عمل میں ہی اس کے الفاظ اور حرف الفاظ سے تشکیل پانے والی لسانی ہیئت کا تجزیہ کرتے ہیں، وہ شعر کے سماجی یا تہذیبی تصورات کو غیر شعری عناصر و عوامل قرار دے کر انہیں شعر کے جائزے سے خارج کرتے ہیں، ان مراثد کا ہیئت مطالعہ کرنے کے بعد وہ آخری پریگراف میں لکھتے ہیں:

”اب اگر آپ یہ پوچھیں گے کہ اتنی تفصیلی گفتگو کے باوجود میں نے سماجی مسائل کی طرف

راشد کے رویے 'مذہب' سیاست 'عشق' (علی الخصوص) اور سیاست سے اُن کی لچنی
 انسان دوستی استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو یا انسان کا) کے خلاف اُن کے احتجاج
 اُن کے مفکرانہ خطیبانہ پیغمبرانہ لہجے کی جلالت و عینہ کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ یہی کہیں
 گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری کو اپنے
 انتہائی بیدار سماجی اور سیاسی شعور کے ہاتھوں اُدنے پونے نہ بیچ کر شاعرانہ آہنگ کے
 پاس رہن رکھ دیا، یہ ایسی ٹیڑھی منزل ہے جسے ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا
 باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔

فاروقی بیٹی تنقید کے مطالبوں کا احترام کرتے ہوئے شعر کے الفاظ کو جانچتے ہیں اور الفاظ کی ترکیبی صحت
 گری میں پنہاں نازک سے نازک معانی کی کھوج لگاتے ہیں، لکھتے ہیں:

”اس لئے شعر کا تجزیہ الفاظ کے اُن تمام امکانات کو جانچنے کی کوشش کرتا ہے،

جن کا شمول ہو سکتا ہے، جب یہ بات تسلیم کر لی گئی کہ الفاظ کے دو افتادہ اور

گوشہ نشین معانی اور انسلالات بھی شریں کھینچے چلے آتے ہیں تو ہمیں یہ بھی

ماننا پڑے گا کہ شعر کے شکل ترین معنی اس کے درست ترین مفہموں گے؛“ ع

فاروقی بیٹی تنقید کے عملی امکانات پر گہری نظر رکھتے ہیں، انہوں نے عملی تنقید کے عملی نمونے بھی پیش

کئے ہیں، وہ علامتوں پاروں سے راست تعلق قائم کر کے اِن کی لسانی اور بیٹی نزاکتوں اور بار یکھوں کا غائر

مطالعہ کرتے ہیں، اس ضمن میں وہ شعر کے بنیادی خواص یعنی لہجہ، تخیلیاتی لفظ، ابہام اور آہنگ پر اپنی تمام تر

توجہ مرکوز کرتے ہیں، اور ان خواص کی شناخت کر کے شعر کے لسانی وجود سے گہرا ربط قائم کرتے ہیں، علاوہ ازیں

وہ انتہائی وقت نظر سے کام لے کر شری الفاظ خاصہ استعارہ، پیکر اور علامت کے انسلالات کی امکانات کی

کھوج لگاتے ہیں، اور پورے لسانی نظام کے تحت اسکے منفی معانی کے نازک سے نازک رنگوں اور شیدیں تک

رسائی حاصل کرنے کی جدوجہد کرتے ہیں، معنی یا بی کا یہ عمل کوئی آسان یا سادہ کام نہیں یہ شعر کا موضوع یا اسکی

مان 'م' راشد صوت و معنی کی کشاکش (شعر، غیر شعر اور نثر) ص ۲۴۳ ۲۴۴ غالب کی ایک غزل (شعر، غیر شعر اور نثر) ص ۲۱۱

”تمہیں نہیں ہے، بلکہ اسکی فلسفیانہ اور منطقی توضیح ہے، وہ شعر سے برآمد ہونے والے معنی کا تعلق سیاسی یا سماجی حالات سے قائم نہیں کرتے، بلکہ اس کو علم کے مترادف گردانتے ہیں، یہ فن میں مفسر تجربہ ہے، سائنسی علم نہیں، میں تمام فن میں مفسر تجربہ کی بات کرتا ہوں“

پھر لکھتے ہیں :

”فن میں جو چیز لازمی حیثیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے ہم کسی نہ کسی تجربے

سے دوچار ہوتے ہیں، چونکہ بہت سی تحریروں کے ذریعہ ہمیں کسی قسم کا تجربہ حاصل

نہیں ہوتا، اس لئے فن پارہ اور غیر فن پارہ میں فرق کرنا مشکل نہیں، عا

فاروقی کے نزدیک یہی تجربہ فن کی قدر و قیمت کی تعین میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے، اور اسکی تلاش

ویافت کا کام وہ نقاد کے سپرد کرتے ہیں، وہ اسے ”موضوع“ سے بھی موسوم کرتے ہیں، لیکن یہ وہ موضوع نہیں

جو خارجی زندگی کے حوالے سے پہچانا جائے، بلکہ یہ موضوع شری عمل کے نتیجے میں صورت پذیر ہوتا ہے، یہ

حقیقت کو دوبارہ خلق کرنے کا عمل ہے، چاہے اس عمل میں ظاہری حقیقت کتنی ہی متغیر کیوں نہ ہو جائے،

لیکن وہ چیز جو فن پارے میں ہے، خود ایک حقیقت ہے، اور اسی حقیقت کی نقاب کشائی تنقید کا فریضہ ہے

ظاہر ہے یہ کام اسی وقت ممکن ہوگا جب تنقید فن پارے کے اصل وجود سے بحث کرتی ہے، علم عطا کرتی

ہے، اور معنی کا یہی تصور ہے جسے وہ علم سے تعبیر کرتے ہیں، اور جسکی نشاندہی پر وہ زور دیتے ہیں، یہ معنی آہنگ

ہی کے مترادف ہے، یہ معنی موضوع ہے — شری موضوع، اقبال کی بعض نظموں کے بارے میں لکھتے

ہیں ”ان میں معنی کی حیثیت ثانوی ہے اور ثانوی رہتی ہے“

فاروقی نے اپنے بعض گرائڈر مقالات مثلاً غالب کی ایک غزل، پارچہ ہمدرد شاعر، راشد، غالب اور

جدید ذہن اور میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام، اور نظیر اکبر آبادی کی شری کائنات میں، یعنی تنقید

کے طریق کار کے عملی امکانات کو بروئے کار لانے کی بار آور سہی کی ہے، انہوں نے فن پارے میں مفسر معنی کو براہ کفہ

نقاب کیا ہے، اور اپنی دقیقہ سنجی، جزر سی اور دراکی کا ثبوت دیا ہے۔ ”غالب کی ایک غزل“ میں انہوں نے

ہماری نظر پاتی تنقید ممکن ہے (شب خون ۳۴) ص ۱۱۱ ع ۲۸، راشد (شعر، غیر شعرا و مرثیہ) ص ۲۹۷

اشعار کے الفاظ کا باریک جائزہ لے کر "مشکل ترین اور گوش نشین معانی" کی توضیح کی ہے، لیکن وہ صرف معانی کی نشاندہی پر ہی آکر رک نہیں جاتے، اگر ایسا ہوتا تو ان کا تنقیدی عمل یک رخی ہو کر رہ جاتا، وہ فن پارے کے اندر معنویت کی کھوج لگا کر اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کی سعی بھی کرتے ہیں اور پھر اس کی "نثریت" کے خواص کو بھی دریافت کرتے ہیں، پانچ ہمعصر شاعر میں انہوں نے اختر الایمان، وزیر آغا، بلراج کوہل، عمیق صفی اور ندافاضلی کی شہری افراد تیوں کو دریافت کر کے اس اعتراض کو رد کر دیا ہے کہ نئی شاعری موضوع و ہیئت کی یکسانیت کی شکار ہے، فاروقی نے ان کی شاعری کو موضوع و ہیئت میں تقسیم کے بغیر ان کے اسالیب کی منفرد خصوصیات کی نشاندہی کی ہے اور ان کی شہری ہیئتوں میں ان کے مضمون معانی کی بازیافت کی ہے، فاروقی معنی کو فلسفیانہ یا مادی درجہ ہی نہیں دیتے، وہ اسے عصری حقائق کی آگہی سے بھی منسوب کرتے ہیں، چنانچہ "عجی ٹلس، اقبال اور المیٹ" میں انہوں نے ان شعراء کے عصری شعور سے بحث کی ہے اور ان میں مشترک عناصر کی نشاندہی کی ہے:

"یہ تینوں اپنے عہد کے شاعر تھے جس میں سیاست کا عمل دخل عام زندگی سے بڑھ کر تنہی زندگی تک آگیا ہے۔"

اس کا مطلب یہ ہے کہ فاروقی فن کی خود مختاریت کو تسلیم کرنے کے باوجود گرد و پیش کی زندگی سے اس کے رشتے کی نفی نہیں کرتے، چنانچہ محولاً بالا مضمون کے علاوہ "غالب اور جدید ذہن" سے مترشح ہوتا ہے کہ وہ فنکار کی ذہنی پرداخت میں معاشرتی اور تہذیبی عوامل کی کارگزاری کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں وارث علوی نے "فاروقی کی تنقید نگاری" میں بار بار اس کا ذکر کیا ہے کہ فاروقی، ہیئت تنقید کے ساتھ معاشرتی اور فلسفیانہ طریقہ نقد سے بھی کام لیتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ خالص ہیئت تنقید علم و فلسفہ اور تفکر کے عناصر سے محروم ہوتی گئی ہے۔

لیکن جہاں تک فاروقی کا تعلق ہے ان کو "محض ہیئت پسند کہہ کر رد کرنا ناقدانہ بے ایمانی ہے" وارث علوی کے خیال میں "فاروقی کی ناقدانہ عظمت کا راز اس کشمکش میں ہے جو کسی مخصوص فنکار یا فن پارے کے حسن کا راز پانے کے لئے مختلف نظریوں کے تقادم سے ان کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے۔"

بلاشبہ فاروقی نے حالی کے بعد اردو تنقید میں ایک متوازن مدلل اور توصیفی انداز میں ادب کے بعض بنیادی تصورات اور مسائل کی نشاندہی کی ہے اور پھر ان کے حل کی جانب توجہ کی ہے انہوں نے اردو تنقید میں پہلی بار تجربے، ہیئت، اسلوب، علامت، پیکر، استعارہ، شمریت، ابلاغ، ترسیل، معنی اور ابہام کے مسائل کی توضیح کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کے دوسرے شعبہ جات مثلاً فلسفہ، انقیات، تہذیب اور سماجیات کے ساتھ اسکے رشتوں پر روشنی ڈالی ہے انہوں نے یہ کام عالمانہ اور مفکرانہ انداز میں کیا ہے اور اپنی ادبی بصیرت کی تابانی کو برابر قائم رکھا ہے، انہوں نے سطح بینی، کج بحثی اور طرفداری کے موجودہ عہد میں عبسیت اور کوتاہ نظری کا سدباب کرنے اور ذہنی آزادی کی بنیادوں کو مستحکم کرنے کی سعی کی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ کہیں کہیں ان کے ہجے میں ایسی مطلقیت پیدا ہوتی ہے جو آمریت کی حدوں کو چھوتی ہے، وہ اپنی رائے کو اٹل سمجھ کر ادعا ہیئت کے شکار ہو جاتے ہیں، اپنے نظریے یا رائے کی درستگی کو ثابت کرنے کے لئے وہ اپنی تمام تر استدلالی اور منطقی قوتوں کو صرف کرتے ہیں اور ایسا کرتے ہوئے بعض اوقات ادبی حسیت کے تقاضوں کو بھی پس پشت ڈالتے ہیں یہ رویہ اپنے نظریات کے دفاع کی شعوری سعی کو ظاہر کرتا ہے اس ضمن میں ان کے تبصروں کی مثال دی جاسکتی ہے۔

دارت علوی نے فاروقی کے اس رویے کو "رواداری" سے موسوم کیا ہے جو یقیناً تنقیدی فریضے کی ادائیگی میں ان کے لئے ایک بڑی رکاوٹ بن جاتی ہے۔

تاہم فاروقی نے اردو تنقید کو غیر معمولی ذہنی قوت سے آشنا کیا ہے وہ ادبی مباحث میں اپنی عقلی اور ذہنی قوت کو بھرپور طریقے سے کام میں لاتے ہیں اور مخالف نظریات کو منطقی اور مثبت دلائل سے بے اثر بنا کے رکھتے ہیں یہ ضرور ہے کہ کبھی کبھی وہ مخالف نظریے خواہ وہ معمولی نوعیت کے ہی کیوں نہ ہوں، کی بیخ کنی کے لئے اپنی تمام تر عقلی اور استدلالی قوتوں کی صف آرائی کرتے ہیں اور طویل طویل عبارتوں میں کھوجاتے ہیں،

ان کے طرز نقد کی ایک اور کوتاہی یہ ہے کہ وہ سرتلح الفہم اور مروجہ ادبی تصورات و مباحث

کے ضمن میں بھی طویل منطقی دلائل سے کام لیتے ہیں جب کہ بات مختصراً بھی کہی جاسکتی ہے، اس طرح سے وہ اپنی ذہنی طاقت کا ضیاع کرنے کے ساتھ ساتھ قاری کو بھی الجھا دیتے ہیں اور عدم توازن کے شکار ہوتے ہیں۔

ہستی نقادوں کی صف میں گوپی چند نارنگ ایک ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں، انہوں نے فن کے قائم بالذات وجود کا ادراک کر کے اس کے ہستی عناصر جو اس کی وحدت پذیری کو مشکل کرتے ہیں، کے تجزیہ و تحلیل پر توجہ کی اور اچھوتے اور وقیع نتائج کا استخراج کیا، ہستی نقادوں میں جو چیز انہیں امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے، وہ یہ ہے کہ وہ فن کے ہستی مطالعے کو محض تعین معنی کا پابند نہیں کرتے، بلکہ وسیع تر تناظر میں فنکار کے تخلیقی عمل کے تعلق سے اس کی شخصیت کے ذہنی معاشرتی اور ماورائی ابعاد کا پتہ لگاتے ہیں اور فن کی ایک سے زائد معناتی سطحوں کو روشن کرتے ہیں، گوپی چند نارنگ عصر حاضر کے ان چند فن شناس اور باریک بینی نقادوں میں شامل ہیں، جنہوں نے فن کی ماہیت، تفاعل اور مقصدیت کے حوالے سے جدید، صحیح اور متوازن ادبی نظریات کی وکالت کی ہے اور فن کو سماجی دستاویز کا بدل قرار دینے کے مروجہ گمراہ کن نظریے کی تغلیط کی ہے، یہ ان کا اہم کارنامہ ہے، لیکن وہ اسی پر قانع نہیں رہے، مطالعے اور تجربے میں نئی توسیعات کے ساتھ ساتھ ان کے ادب شناسی کے رویوں میں ہمہ گیری، انفرادیت اور ٹھوس پن پیدا ہوتا گیا، چنانچہ وہ ہستی تنقید کے طریق کار کی نمایاں ہوتی ہوئی حد بندیوں کو عبور کر کے لسانیاتی مطالعے کے تحت اسلوبیات کے نئے، مروجہ اور سائنسی طریق نقد سے وابستہ ہو گئے، اس ضمن میں ان کے چند مطالعے معاصر تنقید میں ایک اہم اضافہ کا درجہ رکھتے ہیں،

انہوں نے زیادہ تر مقالے اردو افسانے اور افسانہ نگاروں کے بارے میں لکھے ہیں، تاہم انہوں نے کئی مقالے کلاسیکی اور جدید شعراء مثلاً میر، غالب، انیس، فیض، اقبال، اقبال، فیض احمد فیض، بانی، عالی، ساقی، فایوقی اور شہریار کے بارے میں بھی لکھے ہیں، یہ امر باعث طماننت ہے کہ گوپی چند نارنگ فن پارے کا تمام و کمال غور کرتے ہیں اور اپنی دقت نظر، نکستہ سنجی، اور لفظ شناسی سے اس کے لسانی نظام

میں پیوستہ تہہ در تہہ مضمینات کو براہِ نگذہ نقاب کرتے ہیں اس ضمن میں ان کے ناقدانہ شعور کی دو نمایاں خصوصیات آمینہ ہو جاتی ہیں اول وہ انسانوں یا افسانہ نگاروں کے بارے میں عمومی بیانات سے قطعی احتیاط کر کے 'اختصاصی' تجزیاتی اور استدلالی مطالعات سے سروکار رکھتے ہیں دوم وہ فنکار کے بجائے فن پارے پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں اور فن پارے کے اسلوبِ بیانی اور لسانی خواص کے ترکیبی عمل سے ابھرنے والے متخالف تصورات و اقدار کے ربط و باہمی کی تلاش و متین کرتے ہیں چنانچہ پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی کے علاوہ انتظار حسین، سریندر پرکاش اور بلبران مین را کے بعض انسانوں کے بارے میں ان کے تجزیاتی مطالعے 'بہت تنقید' اور خاص کر افسانہ نگاری کی کم یاب تنقید میں سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں 'بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' ان کی ژرف بین اور رمز شناسی کی عمدہ مثال ہے 'یہ مقالہ قدر سخی کے انکشاف پذیر انداز کی بنا پر اردو میں افسانے کی تنقید کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتا ہے اس مقالے میں وہ بیدی کے افسانہ "گرہن" کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔"

آگے لکھتے ہیں:

"خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک معنوی اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے۔"

گوپی چند ناٹک محولہ بالا افسانے میں سماجی یا عصری واقعیت کی نشاندہی تو کرتے ہیں مگر ایسا کرتے ہوئے وہ ترقی پسندوں کی فارمولائی طریق نقد کی حد بندیوں کے اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے وہ فنکار کے ذہن و فکر کی آزادی اور غیر مشروطیت کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں، جسکی بدولت وہ 'خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت'

۱۔ اردو افسانہ، روایت اور مسائل ص ۸۵ ۲۔ اردو افسانہ، روایت اور مسائل ص ۸۶

کی جھلک دیکھتے ہیں، گوپی چند ناننگ نے افسانوی ادب کی قدر شناسی کے اس انداز سے اپنی گہری تنقیدی آگہی کا ثبوت دیا ہے، وہ افسانے کو سماجی معلومات کی ترسیلیت کا وسیلہ قرار دینے کے بجائے اسکی لسانی ہیئت میں نمود کرنے والی تخیلی واقعیت کی دریافت پر زور دیتے ہیں اور تخیلی واقعیت ہی کے توسط سے سماجی معنویت کے مخفی امکانات کا سراغ لگاتے ہیں، لیکن وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے، بلکہ افسانے کی لسانی ساخت، اسکی استعاراتی اور علامتی ہیئت اور اسکی اساطیری فضا سے ایک ایسی مربوط تخیلی سطح کی تلاش و یافت کرتے ہیں جو ماورائی فضا کا پتہ دیتی ہے، مارکسی اور تمدنی نقادوں کے اس طرز نقد کو کہ افسانوں میں عصری یا تاریخی حقیقت کی عکاسی کی نشاندہی پر زور دیا جائے، گوپی چند ناننگ مسترد کرتے ہیں اور ایک نئے مثبت اور معنی خیز تنقیدی عمل کو روارکھتے ہیں، وہ جدید ذہن کے مالک ہیں ہی جیسا کہ ان کی تحریروں سے مترشح ہوتا ہے، اس لئے مروجہ روایتی اور تعمیم زدہ تنقیدی نظریات سے قطعی انحراف کر کے ایک تازہ کار نتیجہ خیز، عقلی اور جمالیاتی رویے کی سافت و پرداخت پر توجہ کرتے ہیں، انہوں نے گہری تنقیدی آگاہی سے کام لے کر پریم چند کا مطالعہ کیا ہے، اس مطالعے میں وہ سامنے کی یا فوری نوعیت کی بدیہی باتوں کو بیان کرنے میں وقت ضائع نہیں کرتے، اس کے برعکس وہ جو دست طبع اور تخلیقی اور آگاہیت (PERCEPTIVENESS) سے کام لے کر پریم چند کے فن کے ایک منفرد اور مضمحل پہلو یعنی طنزیہ پہلو سے بحث کرتے ہیں اور پریم چند کے فنی مشغور کے مخفی پہلوؤں کو آشکار کرتے ہیں، طنز کے عمل کے بارے میں بالکل صحیح لکھتے ہیں:

” IRONY میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے، جو بادی النظر میں دکھائی دیتے

ہیں، بلکہ ان میں صورت حال میں مضمحل لیے پر یا آنکھوں سے اوچھل حقیقت

کے کھسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔“

چنانچہ انہوں نے پریم چند کے نمایندہ افسانوں مثلاً کھن، عید گاہ، مس پدما، شطرنج کے کھلاڑی، دودھ کی قیمت، سوا میر گہیوں، نی بیوی اور پوس کی رات میں طنز کے برتاؤ کا عالمانہ اور استدلالی تجزیہ کیا ہے، اور پریم چند کی تفہیم و محسین کے نئے زاویے روشن کئے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے قدیم و جدید شعرا کے بارے میں ان کی تخلیقات کے حوالے سے جو مقالے
پرو قلم کے ہیں وہ ان کے اسلوبیاتی طرز نقد کے غماز ہیں ادبی تنقید اور اسلوبیات کے دریا پھر اسلوبیاتی
طریق نقد سے اپنی وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں "میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لئے ایک

مدت سے برتنا آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ ابتدا ہی سے تنقید میں
"پابندی رسم و رواج" سے محترز ہو کر روش خاص کے موید رہے ہیں، چونکہ لسانیات سے انہیں شروع
ہی سے لگاؤ رہا ہے جیسا کہ ان کے مختلف ابتدائی لسانیاتی مطالعات سے ظاہر ہوتا ہے اس لئے ادب
شناسی کے لئے انہوں نے ترجیحاً اسلوبیاتی تنقید کے جدید اصولوں سے کام لیا ہے، لکھتے ہیں:

"ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی
نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے، وہ اس بات کی نشاندہی
کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیاں کا انتخاب
کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔"

چنانچہ اسلوبیاتی طرز نقد کی رو سے تخلیق کے لسانی برتاؤ کا اسکی مختلف سطحوں یعنی صوتیات (phonology)
لفظیات (morphology)، نحویات (syntax) اور معنیات (semantics) پر تجزیہ کیا جاتا
ہے، گوپی چند نارنگ نے ادبی تخلیق کی تحسین اور تعین قدر کے لئے اسکی لسانی ساخت میں اسلوبیاتی
خواص کی نشاندہی پر زور دیا ہے، بعض شعرا کے کلام کا مطالعہ انہوں نے خالص صوتیاتی نقطہ نظر سے کیا ہے
جبکہ بعض دیگر شعرا کی تخلیقات کو کلی اسلوبیاتی طریق نقد سے پرکھنے کی کوشش کی ہے، گوپی چند نارنگ
نے بارہا اس بات کی وضاحت کی ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے، یہ "متن کے مائینی لسانی
تجزیہ کا حربہ ہے" مزید لکھتے ہیں:

"ادبی تنقید کا کام قدر شناسی اور سخن فہمی ہے جبکہ یہ نہ اسلوبیات کے کام ہیں اور نہ اسلوبیات

سے ان کی توقع کرنی چاہیے۔ البتہ ادبی ذوق یا جمالیاتی احساس جو فیصلے کرتا ہے یا رائے

دیتا ہے یا تنقیدی نظر عطا کرتا ہے اسلوبیات ان کی صحت یا عدم صحت کے لئے
ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کر سکتی ہے۔" ع

چنانچہ گوپی چند ناڈنگ نے اسلوبیاتی نقطہ نظر سے جن شعرا کے کلام کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے وہ تخلیقی حیثیت کے جمالیاتی اظہارات کی نئی آب و تاب کو آشکار کرتے ہیں اسی ضمن میں جدید شعرا میں فیض کے علاوہ بانی، عالی ساقی فاروقی، شہر یار اور افتخار عارف کے مطالعے قابل ذکر ہیں۔

انہوں نے اقبال کی شاعری کے صوتیاتی نظام کا گہری علمیت اور باریکی بینی سے تجزیہ کیا ہے اور اعداد و شمار کے ذریعے ہکاری آوازوں کے مقابلے میں صغیری اور مسلسل آوازوں کی زیادہ تعداد سے ان کے یہاں محسوس صوتیاتی اور معنیاتی ہم آہنگی کی نشاندہی کی ہے اس طرح سے اقبال شناسی کے لئے ایک نئے تناظر کو پیش کیا ہے انہوں نے اسلوبیات اقبال کے ایک اور پہلو کا نظریہ اسمیت اور فعالیت کی روشنی میں تجزیہ کیا ہے اقبال کی شاعری کے تبلیغی کردار کے پیش نظر انہوں نے ان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتے ہوئے اسمیت کے ساتھ ساتھ فعالیت، مرنی و نحوی التزام اور مکالمہ و تخیل کی ساختیاتی فضا کا تجزیہ کیا ہے

"اسلوبیات میر" گوپی چند ناڈنگ کی اسلوبیاتی تنقید کے منفرد طریق کار کا ایک عمدہ نمونہ ہے اس میں انہوں نے صوتیات کے علاوہ نحوی نظام اور لفظیات کے برتاؤ کا تجزیہ کر کے میر کے اسلوب شعر کے امتیازی اوصاف کی بنا پر ان کی شعری عظمت اور انفرادیت کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے انہوں نے ترجیحی طور پر میر کے بیاں کردہ شعری اور فنی نکات کی (شعرا و نثر دانوں میں) روشنی میں ان کی شاعری کا اسلوبیاتی مطالعہ کیا ہے چنانچہ ۱۹۸۷ء روایت سہل مجتمع، نحوی ساخت، بول چال کی زبان، فارسی آمیز لہجہ، ہندی الفاظ اور لنگی کے عناصر کی ان کی شاعری سے توضیح کی ہے اور میر شاہ کے لئے ایک منفرد معیار نقد کو قائم کیا ہے

اس میں شبہ نہیں کہ گوپی چند ناڈنگ کا لسانیاتی اور اسلوبیاتی انداز نقد ایک جدید معرقتی

۱۔ اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام (اقبال، جامعہ کے مصنفین کی نظر میں) ص ۲۲۴

اور ٹھوس طریقہ نقد ہے، مگر یہ اپنی حد بندیوں سے ہرگز نہیں ہے اور کہیں کہیں یہ حد بندیاں گویا چند رنگ کے مطالعات میں بھی نظر آتی ہیں، مثلاً اقبال کے میاں مختلف لسانی وسائل کے برتاؤ کے نتیجے میں جس غنایت یا آہنگ کی نشاندہی کی گئی ہے، اُس کا جزوی تعلق اُن کی شعری حیثیت سے ہو سکتا ہے، تاہم اسے اُن کے مربوط تخیلی تجربے کا بدل اور نہ ہی اُن کا کلی متلازمہ قرار دیا جاسکتا ہے، یہ صوتی عنصر اُن کی شعری کی لسانی ہیئت میں مستور تجربے کا ایک تشکیلی عنصر ضرور ہے، لیکن اسی ایک عنصر کی چھان میں تنقید کے جامع عمل کا متبادل نہیں ہو سکتا، تاہم اُن کے دیگر مقالے اسلوبیاتی تنقید کے جامع عمل کی نشاندہی کرتے ہیں، وہ تخلیق کی صوتی، نحوی، لفظی اور معنیاتی سطحوں پر نادیدہ ساختوں کی شناخت کر کے اسکی جمالیاتی اثر آفرینی کا جواز پیش کرتے ہیں، اس ضمن میں ”خواجہ حسن نظامی کی شعری اہمیت“ اور ”ذاکر صاحب کی نشر“ کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے، ان مقالات میں انہوں نے خواجہ حسن نظامی اور ذاکر صاحب کے شعری اسالیب کے صوتی اور نحوی تطابق کی نشاندہی کر کے اُن کے اسالیب کی انفرادیت کو نمایاں کیا ہے،

گویا چند نارنگ کے نزدیک فن کی تخلیق فنکار کے نفسیاتی، تہذیبی، سماجی اور فکری عوامل سے ہم رشتہ ہے، وہ ہستی نقادوں کی طرح فن کے خارج سے تمام تر رشتوں کے قطعی انقطاع کے قابل نہیں، اُن کے اس خیال کو شخصیات سے مزید تقویت ملی ہے، شخصیات فن کے آزاد اور خود مختار وجود کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ اسے سماجیات، کلیل، نفسی، بشریات اور اسطور سے ہم رشتہ قرار دیتی ہے، اور ان شبہ ہائے فکر میں بھی مخصوص شخصیتی اصولوں کی کارفرمائی کا اعلان کرتی ہے، لیکن فن اور ان کا رشتہ بالواسطہ ہے، یعنی بقول جو شمن کلر ”شخصیتی تنقید ان تمام علوم کی مدد سے تخلیق میں مضمر معنی کی تشریح کرنے کے بجائے اُن شخصیتوں پر توجہ مبذول کی ہے جو معنی کی تخلیق کرتے ہیں“، گویا چند نارنگ فن کے لسانی دروہبت میں شخصیتوں کی نشاندہی کر کے اسکی تشریح و تعبیر نہیں کرتے، بلکہ اسکی تخلیق معنویت کا انکشاف کرتے ہیں، اسی ضمن میں ساتی فاروقی پر اُن کا مقالہ قابل مطالعہ ہے، اس میں انہوں نے ساتی کے یہاں نحوی توسیعات

اسلاکات، لفظیات اور نادرا اسلوبیاتی رشتوں کی دریافت کر کے ان کے شری مزاج کی خصوصیت اور
 ندرت کو نمایاں کیا ہے، گوپی چند نارنگ کے تنقیدی مطالعات دراصل اسلوبیاتی اور ساختی تنقید
 کے اصولوں کے تحت تخلیق میں ان ساختوں کی نشاندہی کرنے کے لئے کوشاں ہیں جو بقول رولاں
 بارت معنی کے بجائے تخلیق کی اس ساخت پر توجہ کرتے ہیں جن سے معنی کا انشراح ہوتا ہے اس طرح
 سے اردو تنقید ایک نئی شریات سے آشنا ہو جاتی ہے، چنانچہ ان کے بعض مقالات سے ظاہر ہوتا
 ہے کہ وہ فن کے تہذیبی عوامل کی تلاش و تعین میں بھی اتنی ہی دلچسپی لیتے ہیں جتنی کہ لسانی خواص کی
 نشاندہی میں، بانی 'غالب کا جذبہ حب الوطنی اور سن ستاون' اور نظیر — تہذیبی بازیافت میں
 جہاں وہ ان شعرا کے تخلیقی وجود کی شناخت کے لئے ان کی تخلیقات کے ترکیبی عناصر کا تجزیہ کرتے
 ہیں وہاں وہ ان کے تہذیبی اور عمرانی پس منظر کے تجزیہ میں بھی غامی دلچسپی لیتے ہیں، لسانی اور تمدنی
 تنقید کا یہ اشتراک یقیناً بار آور اور موثر ہو سکتا ہے بشرطیکہ نقاد ادب کو سماجی یا تہذیبی معلوما
 کی ترسیل کا وسیلہ نہ سمجھے بلکہ وہ بنیادی طور پر یہ تسلیم کرے کہ ادب ایک خود مختار لسانی منظر ہے جو
 مخصوص سماجی اور تہذیبی حالات کا زائیدہ ہونے کے باوجود ان سے ماورا ہوتا ہے، گوپی چند نارنگ
 تنقید کے اسی تفاعل پر نظر رکھتے ہیں یہ ضرور ہے کہ بعض جگہوں پر تہذیبی محرکات کی چھان بین پر ضرورت
 سے زیادہ توجہ صرف ہوئی ہے، اور وہ اپنے اصلی محور سے ہٹ گئے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے گزشتہ چند برسوں سے یورپی سطح پر لسانیاتی تنقید اور اس کے ذیلی
 شعبوں یعنی اسلوبیات، معنیات، ساختیات اور ساخت شکنی کی نئی توسیعات و ترقیات کا
 بالما استیجاب اور غائر مطالعہ کیا ہے، اور ادبی تنقید کے حوالے سے اسلوبیات، معنیات اور ساختیات
 پر سیر حاصل، مدلل اور مفکرانہ مقالات قلمبند کئے ہیں جن سے ان کی ٹھوس نظریاتی بنیادیں فراہم
 ہوتی ہیں، انہوں نے روسی فارملزم، اور فرانسیسی جرمین اور امریکی ماہرین لسانیات خاص کر جیکسن
 رولاں بارت، مائیکل رفاطیر، اور وریڈا کے جدید ترین نظریات سے اکتساب فیض کیا ہے، لیکن اسے
 محض ان کی فیض یابی یا اخذ و اکتساب کے عمل تک محدود نہیں کیا جاسکتا، اس لئے معاصرین میں اس

بحر علمی، انہماک اور بلند نگہی سے اس تکنیکی اور دشوار طلب کام میں انہوں نے ہی ہاتھ ڈالا ہے، ان کی کارگزاری کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لئے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ لسانیاتی تنقید چونکہ ایک مخصوص شعبہ علم ہے جو ادب پر منطبق کیا جاتا ہے اور وہی نقاد اس سے کما حقہ عہدہ برا ہو سکتا ہے جو اس سے مناسبت ذہنی کے علاوہ اسکے عملی برتاؤ پر قادر ہو، گوپی چند ناننگ نے نہ صرف اپنے طریق نقد کے نظریاتی اصولوں کی وضاحت کی ہے، بلکہ اپنے نظریے کا شاعری اور نثر کے کئی نمونوں پر اطلاق بھی کیا ہے، یوں انہوں نے اپنے شور نقد کو، جسکی اساس جمالیاتی اور ادبی ہے، موثر اور نتیجہ خیز بنانے میں اسلوبیات سے خاطر خواہ مدد لی ہے، اور ایک مخصوص طرز نقد جسے وہ "جامع اسلوبیات" سے موسوم کرتے ہیں، کی تشکیل کی ہے، یعنی انہوں نے اپنے طریق نقد جو ایک مربوط ڈسپلن کے مماثل ہے، کے دفاع میں ایک مربوط نظریہ پیش کیا ہے، جسکی وضاحت ان کے مقالے "ادبی تنقید اور اسلوبیات میں ملتی ہے۔"

گوپی چند ناننگ نے ادبی تنقید میں اسلوبیات کی دشوار طلب راہ غالباً اس لئے بھی اختیار کی ہے کیونکہ وہ ادب شناسی کی منزل کے جو یا تھے، جو معاصر تنقیدات کی سہل انگاریوں، تعبیراتی انداز اور لاصیلیوں سے ناقابل تصور ہو چکی تھی، یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ انہوں نے دیگر لسانیاتی نقادوں کی طرح صرف منہ کا منزا بدلنے کے لئے دوچار لسانیاتی مطالعوں پر ہی اکتفا نہیں کیا، بلکہ باقاعدگی تو اترا اور بصیرت سے تنقید کے لسانیاتی طریقوں کو آزماتے رہے ہیں، انہیں اردو میں مروجہ معاصر نقد سے بے اطمینانی کے نتیجے میں خوب سے خوب تر کی تلاش رہی ہے، یہی وجہ ہے کہ انہوں نے تمدنی اور ہستی تنقید کو اپنے لئے منزل آخر قرار نہ دے کر، من پارے کی اصلیت سے رابطہ قائم کرنے کے لئے لسانیاتی تنقید کے روز افزوں علم سے اپنے ذہن کو یا ثروت بنایا، اسی طرح سے انہوں نے معاصر تنقیدی منظر نامے میں نہ صرف اپنے لئے امتیاز اور بلندی کا مقام متعین کیا، بلکہ معاصر اردو تنقید کو بھی جدید ترین علم و آگہی سے آشنا کر کے نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا ہے،

ان کے تنقیدی طریق کار کو بنیادی طور پر لسانیاتی وسیلوں ہی سے سمجھا جاسکتا ہے، تاہم

وہ لسانیات کے تجزیہ کی ہلکی اور خشک مباحث سے دامن پھا کر اس کے ان ہی اصولوں اور تصورات سے علاقہ رکھتے ہیں جو ان کے ذوق حسین شناسی کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں اور براہ راست ادبی تنقید سے مربوط ہیں پس ان کے بارے میں یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ لسانیات سے اس لئے دلچسپی رکھتے ہیں تاکہ وہ اپنی جمالیاتی تاثر پذیری کو تجریدیت اور تاثریت کی زد میں آنے سے بچائیں اور اس کی محدود شناخت کا سامان کریں نتیجتاً ان کا لسانیاتی علم علم ہی نہیں رہ جاتا بلکہ فن بن جاتا ہے ادب کی زبان کا محاکمہ مختلف ماہرین لسانیات اور نقاد کرتے رہے ہیں لسانیات کے پراگ سکول نے شہری زبان کی تخصیص کو تسلیم کیا ہے لیکن کہا ہے کہ یہ عمومی زبان کے پس منظر میں پوشیدہ ہوتی ہے ڈونالڈ ڈیوی نے شہر کے نحوی نظام کے مطالعے پر زور دیا ہے *no so many* کا خیال ہے کہ شہری زبان عوامی زبان کی سمت ترین ترتیب ہے دوسرے نقادوں نے شہری زبان میں ابہام طنز، تضاد تناؤ پیچیدگی اور تنظیم کی خصوصیات کی نشاندہی کی ہے معنیت کی رو سے شہری زبان میں *compositional* اور *representational* کے نظام کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس کی تین پرتوں یعنی *compositional* اور *contextual* پر زور دیا جاتا ہے ادب کو ایک خود کفیل لسانی وجود قرار دے کر اس کی معیاتی تہ دار یوں کی تحسین کے لئے ساقیات اور پھر ساحت شکنی جس کے مؤیدین میں دریدا نمایاں ہیں بھی حیرت انگیز نتائج کو راہ دے رہی ہے

گوئی چند نازنگ لسانیات کے مختلف جدید شعبوں کا غائر مطالعہ کر کے ایسے اصولوں کا انتخاب کرتے ہیں جو ادبی تنقید کی وقعت اور اثر آفرینی کا باعث ہوں چنانچہ وہ شاعری کے صوتی پٹرن نحوی ساخت لفظیات وزن و بحر ردیف وقافیہ طنز اور سیکر و علامت کے تجزیاتی مطالعے پر زور دیتے ہیں یہ گویا ادبی تخلیق کی خارجی ہیئت کا مطالعہ ہے ادبی تخلیق کی خارجی ہیئت کے رموز کو ساقیات کی صورت میں بے نقاب کر کے اس کے لہجوں میں کارفرما اندونی ساقیات کی تقسیم و تحسین ہو سکتی ہے حالانکہ آفری تجزیہ میں تخلیق کی باطنی اور خارجی ساقیات میں کسی دوئی کو تسلیم نہیں کیا جاسکتا چنانچہ یہی لسانیاتی ساقیات ہے جو شہر کے کلی جمالیاتی اثر کو متعین کرتی ہے اور اسے

قابل شناخت بناتی ہے، گوپی چند نازنگ ادبی تخلیق کی کلی ساخت سے علاقہ رکھتے ہیں اور اسکی تفہیم و تبیین کے لئے اس کے ترکیبی عناصر جو ہستی سطح پر مختلف اور متضاد عناصر کی تطبیق کا عمل ہے، کالسیاتی مطالعہ کرتے ہیں اور استدلالی انداز میں ماضی کے ادبی معارف و اقدار کی روشنی میں اپنے نتائج اخذ کرتے ہیں، اسی طرح سے وہ زبان کے برتاؤ کے ساتھ ساتھ اسکی ماہیت کے ادراک سے بھی سروکار رکھتے ہیں، فیض احمد فیض پر ان کے حالیہ مقالات اس طرز نقد کے عمدہ نمونے ہیں، اور یہ ان کے بعض ابتدائی مقالات مثلاً "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" سے آگے کی نئی منزلوں کا پتہ دیتے ہیں، "فیض کا جمالیاتی اور معنیاتی نظام" میں انہوں نے فیض کے تخلیقی اظہار کی معنیاتی ساختوں کی نشاندہی کر کے ان کی شاعری کی جمالیاتی کیفیات کو قابل فہم بنانے کی سعی کی ہے، اور اپنے تجزیے کو ٹھوس معروضی اساس فراہم کی ہے، اسی طرح "سانحہ کربلا بطور شری استعارہ" میں انہوں نے جدید شاعری میں واقعہ کربلا کے استعاراتی برتاؤ کا تجزیہ کیا ہے، ان کا خیال ہے کہ شعر میں استعاراتی عمل سے لفظ یا واقعے کے اصلی معنی کے ساتھ ساتھ لازمی یا مجازی معنی کے امکانات روشن ہوتے ہیں، چنانچہ انہوں نے اس مقالے میں بعض جدید شعراء کے یہاں واقعہ کربلا کی صورت میں جدید مشینی دور کے زیر اثر اقدار کی پامالی، انسان کی بے بسی تنہائی اور تشدد پرستی کی ہوشربا صورت حال کی نشاندہی کی ہے، گوپی چند نازنگ اپنی تحریروں میں لفظ کی قدرو قیمت کا شعور رکھتے ہیں اور یہ ایسی صفت ہے، جس سے اردو کے نقاد بالعموم عاری ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں تکرار طوالت اور الفاظ سے پاک و صاف ہے، ان کا ذہن سائنسی اور استدلالی ہے، وہ تاثیریت اور جذباتیت سے لاتعلقی ہو کر خالص معروضی اور سائنسی بنیادوں پر ادب کو جانچتے ہیں، اور یہ بنیادیں جدید لسانیات کی فراہم کردہ ہیں، تاہم ان کی ناقدانہ شخصیت شعور روایت کے علاوہ نازک جمالیاتی اور اداسی قوتوں سے بھی بہرہ مند ہے، اور یہ خوبی انہیں مزاجاً فن کے جمالیاتی کردار سے ہم آہنگ کرتی ہے اور ان کا طرز نقد محض سائنسی اعداد و شمار کی ہو کر نہیں رہ جاتا، وہ اپنے شعری خوب میں موقع محل کے مطابق رنگینی طبع سے بھی کام لیتے ہیں، اسی طرح سے اس میں صفائی، توازن، استدلال اور بلاغت کے

ساتھ طرصداری، شفافیت اور دلکشی بھی شامل ہو جاتی ہے،
 معنی تبسم بھی گوئی چند نازک کی طرح فن کا مطالعہ ہیئت اور لسانی نظریات نقد کی روشنی میں کرتے ہیں،
 "شاعری اور اصوات" میں لکھتے ہیں:

"جمالیاتی نقطہ نظر سے فردی ہو جاتا ہے کہ شاعری کا مطالعہ صرف موضوع اور
 مفہوم تک محدود نہ رہے، بلکہ اس کے ساتھ اس کے ناقابلِ علامتگی اجزاء ہیئت
 اور آہنگ کا بھی جائزہ لیا جائے" ۱

مزید لکھتے ہیں:

"برادب پارہ سب سے پہلے اصوات کا سلسلہ ہوتا ہے، جن سے معنی ابھرتے
 ہیں، شعر میں جہاں غنائیت اور معانی ایک ہو جاتے ہیں، زبان اپنی غایت
 تکمیل کو پالیتی ہے" ۲

مندرجہ بالا اقتباسات سے معنی تبسم کے نظریہ تنقید کی تفہیم میں مدد ملتی ہے، ان سے تین نکات
 برآمد ہوتے ہیں، جو ان کے طریقہ نقد کا تعین کرتے ہیں:

- ۱۔ شاعری کا موضوع اور مفہوم کے تعلق سے مطالعہ کیا جائے
- ۲۔ موضوع کے ساتھ ہیئت اور آہنگ ناقابلِ علامتگی میں
- ۳۔ معانی اور غنائیت کا امتزاج

ایک جدید نقاد کی حیثیت سے معنی تبسم کی اہمیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے اپنے مقالات
 میں نہ صرف اپنے نقطہ نظر کی مدلل وضاحت کی ہے، بلکہ گہرے شعور اور فطانت سے اسے روبہ عمل لاکر
 معنی فیز مطالعے پیش کئے ہیں، ان کے یہاں شعر کے موضوع اور مفہوم کے مطالعے پر زور دینے کا یہ مطلب
 نہیں کہ وہ تمدنی نقادوں کی طرح ترجیحی بنیادوں پر شعر کے عمرانی یا تہذیبی عوامل کے تفحص و تفتیش کو
 اہمیت دیتے ہیں، وہ شاعر کے عصر کے حالات و واقعات کی بار آفرینی اس کے شعری ذہن کے

حوالے سے کرتے ہیں اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ شعر میں خارجی عوامل کے بالواسطہ اظہار کے قائل ہیں اور انتہا پسندانہ رویے سے اجتناب کر کے توازن اور شائستگی کو برقرار رکھتے ہیں۔

”یورپ کے سفر اور قیام نے انہیں دانش حاضر کے عذاب کے تجربے سے دوچار کیا، انہوں نے اس تجربے سے پھوٹنے والے احساسات کو اپنی شخصیت میں جذب کر کے ان سے اپنی ذات کی بازیافت میں مدد لینے کے بجائے ایک بند تعمیر کر لیا، تاکہ مشرق کی تہذیبی روایات اور ماضی کی قدروں کی حفاظت کی جاسکے“ ۱

”جدید شاعری نے موجودہ عہد میں قدروں کی شکست و ریخت، اجنبیت، خوف و دہشت اور شکست خوردگی کے احساسات کی ترجمانی، گھراور باہر کی دنیا کی کشمکش کے حوالے سے بہت ہی متنوع، بھرپور اور موثر انداز میں کی ہے“ ۲

ان کے نزدیک خارجی حالات شعری موضوعات ہی پر اثر انداز نہیں ہوتے، زبان کے برتاؤ کو بھی معین کرتے ہیں اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اس خیال کے حامی نہیں ہیں۔ خارجی تمدنی حالات شاعری پر فوری نوعیت کے نہیں بلکہ گہرے اور دور رس اثرات مرتب کرتے ہیں۔

”جدید غزل کی لفظیات کو متعین کرنے میں ہمارے عہد کی حیثیت کا بڑا حصہ ہے جس نے فنکار کی شخصیت پر اپنا گہرا اثر ڈالا ہے اور جسکی وجہ سے زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں اس کا رویہ جو قدیم شعرا کے مقابل میں بہت زیادہ بدلا ہوا نظر آتا ہے“ ۳

اس سے یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ تمدنی تنقید کے ذیل میں نہیں آتے، اس سے کہ تمدنی رویہ انکے یہاں بنیادی نوعیت کا نہیں ہے اس کے برعکس وہ بیشتر موقعوں پر اپنی توجہ شعر کی ہیئت پر مرکوز کرتے ہیں اور

۱۔ آواز اور آدمی (اقبال اور غزل) ص ۸۹ ۲۔ آواز اور آدمی۔ محمد علوی۔ گھراور جدید غزل ص ۱۱۱ ۳۔ آواز اور آدمی (جدید اردو غزل کی لفظیات) ص ۱۱۱

ہیئت کے مختلف عناصر کا تجزیہ کر کے شاعر کے شعری شعور کا انداک کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اس لئے انہیں یعنی نقاد سے موسوم کیا جاسکتا ہے، کلام غالب میں "اسالیب کی آمیزش" میں انہوں نے لکھا ہے "غالب کے فارسیت آمیز اسلوب اور معیاری اردو کی "باہمی آمیزش اور آمیزش" سے بالآخر فارسی آمیز اسلوب میں سے وہ عناصر فارغ ہو گئے یا ان کی تکرار کم ہو گئی، جو اردو کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں تھے۔"

معنی تبسم الفاظ کے استعاراتی اور علامتی معانی کی تلاش و تحقیق میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں، "محمد علی" گھر اور جدید غزل میں انہوں نے گھر کے شعری استعمال کا تجزیہ علامتی اور انداکاتی تناظر میں کیا ہے، اور قدیم دور سے جدید دور کی غزل کے وافر نمونے بطور مثال پیش کئے ہیں، معنی تبسم اپنے تنقیدی اسلوب میں شعری مطالعے کے ضمن میں ایک اختصامی رنگ قائم کرنا چاہتے ہیں، وہ شعر کے موضوع و مفہوم سے زیادہ اس کے الفاظ کے اصوات، مصوتوں، مصمتوں، تخلص، خود کلامی، کوز اور ناز، ردیف و قافیہ اور مکالمے کے انفرادی عمل اور اشتراکی صورت گری کے تجزیہ سے شعر کی طلسم کاری کا احساس دلانا چاہتے ہیں۔ غالب کے بارے میں لکھتے ہیں :

"اصوات کی بازیگری اور طلسم آفرینی کو محسوس اور معلوم کئے بغیر غالب کی تحسین

ادھوری رہ جائے گی، شعر غالب گنجینہ معانی ہی نہیں، بازیچہ اصوات بھی ہے۔"

پس، یہ ظاہر ہے کہ معنی تبسم شعر کے آہنگ کی اہمیت سے واقف ہیں اور وہ مختلف لسانی وسائل سے اسکی تعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن شعر میں نظام اصوات کی نشاندہی کا عمل مقصد نہیں، بلکہ حصول مقصد کا ذریعہ ہے، اور مقصد یہ ہے کہ لفظوں کے پردے میں مستور کلی طلسمی تجربے کو آشکارا کیا جائے۔ اسی مقصد کے حصول کے لئے اصوات کا مطالعہ مفید ضرور ہے، مگر اس سے غایت نقد قرار دینا درست نہیں، شعر محض موسیقی نہیں ہے، یہ تجربہ بھی ہے، اور تجربہ معانی سے بھی مملو ہوتا ہے، شعر کا موسیقیانہ عنصر تجربے یا معنی کا ایک تشکیلی جز ضرور ہے، شعر نہیں اس لئے نظام اصوات کا مطالعہ اسی وقت مفید ہو سکتا ہے، جب اس سے بنیادی تجربے کی تفہیم میں مدد ملے، معنی تبسم کا صوتیاتی نقطہ نظر سے شعر کا مطالعہ غیر روایتی ضرور ہے اور ان کے تنقیدی ذہن کی فعالیت اور وسعت مطالعہ کا بھی پتہ دیتا ہے۔

مگر یہ شعر سنی کے تعلق سے ان کے فکر و نظر کی گہرائی اور گیرائی کا غماز نہیں "اردو غزل کی لفظیات" میں انہوں نے قدیم اور جدید غزل میں الفاظ کے برتاؤ میں اختلاف کو نمایاں کرنے کے لئے کافی تلاش و تحقیق کے بعد الفاظ کی ایک لمبی چوڑی فہرست بنائی ہے، لیکن انہوں نے ان کلیدی الفاظ کے اندر پسینے والے کربا اور تسلا کا ست اور ساتھ ہی اپنے اپنے سیاق میں ابھرنے والے ان کے تہہ در تہہ معنوی امکانات کی طرف توجہ نہیں کی ہے، نتیجے میں ان کا مطالعہ سرسری ہو کر رہ گیا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ صوتیاتی نقطہ نظر سے مطالعہ شعر کی ضرورت اور اہمیت کی جانب معنی تبسم سے پہلے مسعود حسین خان نے توجہ کی ہے، انہوں نے اس نظر سے کی صراحت کے لئے ایک مضمون بہ عنوان "مطالعہ شعر، صوتیاتی نقطہ نظر سے لکھا ہے، جو شہروزبان میں شامل ہے، مضمون کے آغاز میں وہ لکھتے ہیں:

"لسانیاتی مطالعہ شعر دراصل شریات کا جدید ہیئت نقطہ نظر ہے، لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے، اس لئے کہ یہ شری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں:

"لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ تو فنکار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔"

مسعود حسین خان نے قدیم و جدید ادوار کے بعض فن پاروں کو صوتیاتی طریقے نقد سے جانچنے کی کوشش کی ہے، وہ مصوتوں اور مصوتوں پر مشتمل نظام اصوات کے علاوہ حروف کی صوتی کیفیات کا تجزیہ کرنے کے لئے شعر کے آہنگ کے مد و جزر سے اس کے معنی کی تحسین کرتے ہیں، یہ کم و بیش وہی طریقہ ہے جو معنی تبسم نے برتا ہے، مسعود حسین خان کے یہاں بھی اسکی حد بندی وہیں ظاہر ہوتی ہے، جہاں وہ شری تجربے کے کلی وجود کو دریافت کرنے کے بجائے اس کے جز یعنی صوتی نظام کے تجزیے پر اپنی

ساری توجہ مبذول کرتے ہیں۔

مسعود حسین خاں "شراور سماج" میں مارکسی نقادوں کے اس منصوبہ بند طریقے کو کہ شعر سماجی اور تہذیبی عناصر کی عکاسی کا ایک آلہ ہے کی پر زور تردید کرتے ہیں، لیکن اس نظریاتی موقف کے باوجود وہ خالص لسانی یا ہیستی نقاد ہونے کے دعویدار نہیں ہو سکتے اس لئے کہ وہ شری ہیئت کا کوئی جامع تجزیہ نہیں کرتے، وہ بنیادی طور پر شری لسانی سادیت کے مطالعے میں دلچسپی رکھتے ہیں، یہ صحیح ہے کہ وہ تنقید شری کے متن میں فنکار کی ذات اور ماحول کے مطالعے کو ضروری خیال نہیں کرتے، مگر اسے رد بھی نہیں کرتے، بلکہ وہ تحقیق کے توسط سے ان میں داخل ہونا چاہتے ہیں، ظاہر ہے وہ شعر میں خارجی حالات کی کارگزاری کے بارے میں اور شری انفرادیت کے بارے میں مروجہ تصورات ہی کا اعادہ کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

"تخلیق کے لئے شاعر کی انفرادیت اور آزادی از بس ضروری ہے، لیکن یہ آزادی سماجی ذمہ داریوں اور تقاضوں کے پیش نظر اس کو شری بے بہار نہیں ہونے دیتی"

مسعود حسین خاں لسانیاتی طریقہ نقد کو برتتے ہوئے استدلال اور اعتدال سے زیادہ سخت گیری کو روا رکھتے ہیں، وہ لسانیات سے اتنی دلچسپی لیتے ہیں کہ لسانیات کے ہی ہو کے رہ جاتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ غالب کی غزل (سب کہاں.....) کا صوتی تجزیہ کرتے ہوئے اس کے بہت اچھے اشعار کو معمولی اور سطحی قرار دیتے ہیں۔



ہیستی تنقید کے بارے میں یہ رائے قائم کرنا کہ یہ تخلیق ہی کو مرکز توجہ بناتی ہے، اور خارجی دنیا سے قطعی طور پر تعلق ہو جاتی ہے، صحیح نہیں ہے، کیلنٹھ بروکس A SHAPING DAY کے مقدمے میں اپنے آپ کو ہیستی تنقید جسے وہ سائنسیاتی یا ہیستی تنقید کہلاتا زیادہ پسند کرتا ہے، سے وابستہ کرنے کے باوجود تنقید کو ہیئت کے حدود میں ہی مقید کرنے کا روادار نہیں، وہ پیش نظر تخلیق سے نظریں اٹھا کر شاعر اور قاری کے دائرہ فکر و علم میں بھی جان لکھتا ہے، اسی طرح فاروقی کے یہاں فنی تخلیق تنقیدی اعتبار سے کام کو بننے ہوئے بھی اس کے خالق کے ذہنی، لسانیاتی اور عصری عوامل و کوائف کے حوالے سے نئے معانی سے آشنا ہوتی ہے، بہر حال یہ امر باعث تردد نہیں کہ ہیستی تنقید کے مؤیدین کے یہاں

سماج اور شعر ص ۵

تجزیہ ہیئت کے پہلو نہ پہلو علوم و نظریات سے استفادے کا عمل ملتا ہے، مشکل البتہ وہاں پیدا ہوتی ہے، جہاں ہیئت نقاد فنکار کے عہد کے سماجی یا فکری حالات کو وہی درجہ دیتے ہیں، جو تخلیق کے قریبی مطالعے کو حاصل ہے، اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کی اکثر تنقیدات، ہیئت تنقید کی گرفت سے نکل کر ترقی تنقید کے ذیل میں آجاتی ہیں، اور قاری کو فنکار کی سوانحیات نفسیات یا اس کے عہد کے بدلے حالات اس کے ذہنی یا اخلاقی ردیوں سے آگاہی تو ہوتی ہے، لیکن اس کی بنیادی تخلیقی صیت، جو اس کی تخلیقات میں مضمون سے نابلد رہتا ہے،

یہ حقیقت ہے کہ ہیئت تنقید کے ایسے نمونے شاذ ہی ملتے ہیں، جو خالص ہیئت تنقید سے موسوم کئے جائیں، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ نقادوں کو شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے، اور اس کی ہیئت ظہور کا سامنا کرتے ہوئے، بھی خارجی حقیقت آسیب کی طرح ذہن پر سوار رہتی ہے، وہ فنی تخلیق کے اندر تخلیقی وقوعات کی ہیرت سامانی کی شناخت کرنے کے باوجود خارجی حقایق سے دامن کش ہونے میں دشواری محسوس کرتے ہیں، نتیجے میں وہ فن کے ہیئت نظام کا تجزیہ کرتے ہوئے تخلیق کار سے متعلق رعایتی اور طے شدہ تصورات سے نجات پانے میں کامیاب نہیں ہوتے،

ہیئت نقاد فنی کو مرکز وجہ بناتے ہوئے اس کے تجزیہ و تحلیل کے لئے مختلف طریقے برتتے ہیں، ان میں سے خاص طور پر اسلوبیاتی، معنیاتی اور صوتیاتی طریقے معروف ہیں، فاروقی نے "اسلوبیات کا ایک سبق" میں میر اور غالب کی غزلوں کا اسلوبیاتی انداز سے جائزہ لیا ہے، نازنگ نے میر انیس کے مرثیوں کا اسی طریقہ نقد سے محاکمہ کیا ہے، مفتی تبسم نے فانی کا مطالعہ صوتی اصولوں کے تحت کیا ہے، لسانی طریقہ نقد کی رو سے شری تخلیق کے استعاراتی پسیر یا علامتی نظام کا بالتفصیل جائزہ لیا جاتا ہے، فاروقی نے انیس کے ایک مرثیے میں نور کے استعاراتی عمل کی شناخت کرنے کی سعی کی ہے، اور مرثیے کی قدر و قیمت کو متعین کرنے کے لئے ایک نیا ناظر فراہم کیا ہے،

ہیئت تنقید کے ان یا اس نوع کے دیگر نمونوں سے یہ طمانیت بخش احساس ہوتا ہے کہ اردو میں ادبی تنقید پہلی بار ٹھوس، علمی اور تحسین شناسانہ شکل اختیار کر رہی ہے، کلیم الدین احمد نے علمی تنقید

کے ذریعے قدیم شاعری کے بعض نمونوں کو جانچنے کی شروعات کی ہیں، لیکن اس باریکی، گہرائی اور ہتھکنڈے سے تخلیق کی ہستی نزاکتوں اور رموز کا درجہ حاصل نہ کر سکے، جو جدید ہستی نقادوں سے مفہوم ہے، بلاشبہ ہستی تنقید سے اردو ادب کی قدروقیمت کو نئے سرے سے اور نئے انداز سے متعین کرنا کی بنیاد استوار ہو رہی ہیں، مروجہ تنقید جو روایتی نظریاتی اور فلسفیانہ نگاہ کے مقابلے میں، ہستی تنقید جدید، عملی اور وجودی نوعیت کی ہے، یہ نئی تخلیق کا انفرادی وجود تسلیم کرتی ہے، اور اسے شاعر کی شخصیت کی تمام تخلیقی توانائیوں اور ترکیبی اوصاف کا بخور سمجھتی ہے، نئی تخلیق میں شاعر کا داخلی تجربہ، جب لسانی ہیئت میں قابل شفاقت بن جاتا ہے، تو وہ ایک سلی جہاد بے حرکت یا ترسیلی نہیں رہ جاتا ہے، بلکہ تخلیقیت کے پراسرار عمل کے تحت بسیار شہوہ حرکی، نامیاتی اور علامتی بن جاتا ہے، اور اپنے خود مختار وجود کا ملک بن جاتا ہے، نئی تخلیق کی یہی لسانی ہیئت اسکی شناخت ہے، اور اسکی تشکیلی عناصر کے غائر مطالعے سے اسکی معنوی تہہ داری کے رموز کھلتے ہیں، اور زندگی کی بصیرت عطا کرنے کی اسکی قوت آشکار ہو جاتی ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ ہستی تنقید کے علمبرداروں نے تنقید کو ایک منطقی معنویت عطا کی ہے، انہوں نے اپنے طریقہ انتقاد میں افراط و تفریط سے بچ کر ایک توازن و تناسب کی تلاش کی ہے، یعنی وہ متن پر ساری توجہ مبذول کر کے خالص ادبی اصولوں کے تحت اسکی جانچ پڑتال کرتے ہیں۔ اس طرز سے ان کے طریق نقد میں معروضیت کا عنصر نمایاں رہتا ہے، وہ فنکار کی سوانحیات یا اسکی نفسیات کی تحقیق کر کے شخصی تاثرات کی باز آئینہ کی بجائے قدر شناسی کے لئے اسکی تکمیل یافتہ تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہیں، جو ایک مرکزی، ٹھوس اور قابل شناخت معیار کو فراہم کرتی ہے۔ میکالم بریڈلے نے اسی ہنر پر کہا ہے کہ نئی تنقید اپنے پیچھے ایک تحقیق آمیز منطق رکھتی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ حالیہ برسوں میں ہستی تنقید میں چند ایسے رجحانات درآئے ہیں جو اس کے غرض و غایت اور منصب کے منافی ہیں، مثلاً اس نوع کی تنقید زیادہ سے زیادہ اکتسابی چیز بنتی جا رہی ہے، اس کے لئے شعر و نثر کی بلند نگاہ اور شائستہ ذوق کی بنیادی ضروریات سے صرف نظر کر کے، محض زبانزدانی و لسانی آگاہی سے کام لینے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کوئی بھی شخص جو کسی تخلیق کی لسانی ہیئت کے مختلف

اجزاء مثلاً پیکریت یا علامتیت یا اسکے صوتی پہلو کا تجزیہ کرنے کی علمیت رکھتا ہے، ہستی نقاد ہونے کا دعویٰ کر سکتا ہے، بد قسمتی سے معاصر تنقید میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں، اس کا خراب نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہستی تنقید جس درسی اور میکانیکی طرز نقد کے خلاف شدید رد عمل کے طور پر سرمن وجود میں آگئی تھی، خود اسی کی زد میں آ رہی ہے، کمی علمیت اپنی زبان دانی، جس میں زبان کے قواعد، نظام بلاغت، اصول صوتیات، بحر و وزن اور ضایع بدایع شامل ہیں، کا دعویٰ کر کے، فنی تخلیقات کا لسانی جائزہ لے کر ہستی نقادوں کی صف میں شامل ہو رہے ہیں، ایسے کمی اساتذہ سامنے آ گئے ہیں جو بظاہر سائنسی توازن کے ساتھ تخلیق کی لسانی ہست کا تجزیہ کرتے ہیں، اور اپنے عمل کو تنقید کا نام دیتے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ ایسا کرتے ہوئے وہ تخلیق کے لبون میں مہم تجربے کی ماہیت اور قدر و قیمت سے نا بلند رہے ہیں، اس سے یہ خرابی بھی پیدا ہو رہی ہے کہ وہ لوگ جو زبان و ادب کے کسی تدریسی شعبے سے متعلق ہونے کی بنا پر اپنے لئے نقاد ہونے کا جواز ڈھونڈ لیتے ہیں، بڑی آسانی سے ہستی تنقید کا سہارا لے کر اپنے منہی مقاصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں، یہ وبا مغربی ممالک کے جامعات میں زوروں پر ہے، وہاں تو ہستی تنقید کی سہل المصولی کو دیکھ کر قلیل المدتی ترقی کو سسر سے بھی طلبہ اور ریسرچ سکالروں کو نقاد کا منصب سنبھالنے میں دیر نہیں لگتی، ظاہر ہے کہ ہستی تنقید میں تنقید کے میکانیکی عمل میں تبدیلی ہونے کے اس رجحان نے اسے شدید خطرات سے دوچار کیا ہے، اور مغرب میں اسکے خلاف رد عمل کا آغاز ہوا ہے، اب یہ شدت سے کہا جا رہا ہے کہ ہستی تنقید زیادہ سے زیادہ لسانی نقد کے مثال ہوتی جا رہی ہے، یہاں تک کہ یہ شعر کے مطالعے میں بنیادی اہمیت اسکے لسانی نظام کو دیتی ہے، حالانکہ بنیادی اہمیت شعر کو حاصل ہے، شعر لسانی نظام تو ہے، لیکن اس سے مادری بھی کچھ ہے، جسے نظر انداز کیا جا رہا ہے، لسانی نظام مقصود بالذات نہیں، بلکہ شعر کے باطنی تجربے تک رسائی حاصل کرنے کا وسیلہ ہے، ترجمیات کی یہ بد نظمی، ہستی تنقید کی انتشار سامانی کو راہ دیتی ہے،

تنقید کے اس غلط رجحان سے تنقید پھر ایک بار اُن ہی مکبتی ملاؤں کے ہاتھوں میں جا رہی ہے، جنہوں نے اسے کہیں کا نہیں رکھا ہے، لیکن یہ بات اتنی تشویشناک نہیں جتنی یہ دکھائی دیتی ہے، اس لئے کہ مکبتی تنقید میں اب وہ ساکھ نہیں رہی ہے کہ وہ نقلی مال کو اصلی مال کی لیل لگا کر بازار میں لے

آئے، البتہ جو امر توجہ طلب ہے وہ یہ کہ ہستی نقاد تجزیہ و تحلیل کے ایک جدید طریقہ کار پر کاربند رہنے کے باوجود جس مقصد کے حصول پر زور دیتے ہیں، وہ ان کے انفرادی لفظ، نظر سے موانستہ نہیں رکھتا، اور ان کو تمدنی تنقید کے دائرے میں لے آتا ہے اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ہستی نقاد تخلیق کی لسانی ہست کے باریک مطالعے کے توسط سے پورے اہتمام سے اس نظام کے معانی کی تعین کو اولیت کا درجہ دیتے ہیں جو خارجی زندگی کی حقیقتوں سے اس کے رشتے کی توثیق کرے اور زندگی کی معنویت کو اجاگر کرے، یہ مقصد غیر مستحسن نہیں، مگر اسے نقد شعر میں اولیت کا درجہ دینا درست نہیں، اس مقصد کو زیادہ سے زیادہ نقاد کے ان مقاصد میں شامل کیا جا سکتا ہے جو ثانوی اہمیت رکھتے ہوں اور جنہیں اہلیط نے توضیح و تفسیر سے موسوم کیا ہے، ہستی تنقید کا یہ عمل یقیناً اعتراض کی زد میں آئے گا کہ وہ اپنے مطالعے کے لفظ، آغاز سے ہی حرف و پیکر سے معانی کو پھوٹنے کے غیر ضروری نیز مقصدی اور رسمی عمل میں مصروف ہو جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تخلیق میں برتا جانے والا ہر حرف اور ہر پیکر معنی کا حامل ہوتا ہے اور پھر لفظ و پیکر اپنے سیاق میں ایک سے زائد معانی پر محیط ہو جاتے ہیں، یہاں تک کہ کلی تخلیق ایک جہان معنی بن جاتی ہے، لیکن حرف آغاز ہی سے معانی کی چھان پھٹک اور تلاش و تفسیر کا عمل نقاد کی عجلت پسندی کے ساتھ ساتھ تنقیدی نصب العینیت کے تعین میں اسکی غیر یقینیت کو ظاہر کرتا ہے، نقاد کو معانی سے نہیں بلکہ اس بنیادی تجربے سے سروکار ہے، جو لسانی ہیئت ہے اور لسانی ہیئت کی شکل میں تحریک، بالیدگی، مذرت، انفرادیت اور اسراریت پر محیط ہے، یہ تجربہ عام زندگی کی بے ترتیبی، وضاحت، طوالت اور انتشار سے لائق ہو کر اپنے انفرادی وجود کے توازن، تکلیف، اختصار اور اہم کی شناخت کر دیتا ہے، یہ تجربہ زندگی کے عامہ ورود تجزیوں سے یکسر مختلف ہوتا ہے، اسے ہی بڑے نے لکھا ہے:

"FOR ITS NATURE IS TO BE NOT A PART, NOR YET A COPY, OF THE REAL WORLD, BUT TO BE WORLD BY ITSELF, INDEPENDENT, COMPLETE, ANTONOMOUS, AND TO POSSESS IT FULLY YOU MUST ENTER THAT WORLD."

شعری تجربہ اپنے آپکے اسراریت، تاثیر اور محسوس آفرینی سے جمالیاتی کردار حاصل کرتا ہے اس تجربے کی تلاش و دریافت ہی ادبی نقاد کے وجود اور ضرورت کا جواز فراہم کرتی ہے اس کے برعکس جب تخلیق کے ہر لفظ و سپیکر یا اسکے کلی نظام سے زندگی کے اقداری معانی کی نشاندہی کا عمل شروع ہوتا ہے تو تنقید اپنے اصلی طریق کار کی خود ہی نفی کرتی ہے۔ اس لئے کہ اگر نقاد تجزیاتی عمل کے تحت آزمائشی مرحلے سے گزر کر اپنی ساری توجہ محض معانی کے کریدنے پر محدود کرے تو اس کا کام اپنے آخری مرحلے پر محض تشریحی اور مقصدی نوعیت کا ہو کر رہ جاتا ہے 'تمدنی نقاد بھی تخلیق یا تخلیق کار کے حوالے سے یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ زندگی کی معنویت میں کتنی توسیع ہو گئی ہے اور فکری، تہذیبی اور سماجی اقدار کی توہمگاری میں کیا کچھ اضافہ ہوا ہے اس لئے مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ بیٹی نقادوں کی سب سے بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ شاعر کی ذات یا اسکے عہد سے کنارہ کشی کے باوجود اس کی تخلیق کے لسانی نظام سے معانی کی کثیر پر ساری توجہ مرکوز کرتے ہیں۔

شر سے معنی و مفہوم کی کشید کے غیر ادبی فعل کا ثبوت تشریحات غالب فراہم کرتی ہیں 'حالی' اسی بے خود اور طباطبائی نے غالب کے اشعار کی تشریح صرف اس نقطہ نظر سے کی ہے کہ کسی قطعی معنی کا تعین ہو 'معنی برآری کے اس معطلی ارادی اور عمومی انداز کے خلاف 'فاروقی نے غالب کے کئی اشعار کی تشریح بیٹی تنقید کے انداز میں کی ہے انہوں نے غالب کے اشعار کے لسانی نظام پر اپنی توجہ مبذول کر کے ان کی نئی معنوی جہتیں دریافت کی ہیں، لیکن ان کا تجزیاتی مطالعہ بھی بالآخر معنی و مطلب کی نشاندہی پر ہی منتج ہوتا ہے 'مثال کے طور پر غالب کے شعر

ہے مشعل نمود صور پر وجود کس
یاں کیا دھڑ ہے قطرہ و موج و حباب

کی تشریح یوں کی گئی ہے :

حالی : وحدت وجود اور کثرت مفہوم کی تمثیل ہے 'قطرہ و موج و حباب کے پیچ و ناچیز ہونے کو ایک عام محاورہ میں اس طرح ادا کرنا کہ یہاں کیا دھڑ ہے 'منہائے بلاغت ہے۔

بینود : مختلف صورتوں کے مجموعے کا نام سمندر ہے 'تو قطرہ، موج اور حباب کو الگ الگ کیوں سمجھا ہے۔

آسی: قطرہ و مون و حباب کی ہستی کوئی ہستی نہیں ہے، بلکہ یہ سب صورتیں دریا کی بدولت نظر آرہی ہیں اور ان صورتوں کے ظاہر ہونے سے بحر کا پتہ چلتا ہے، یعنی ہستی موجود است و وجود واجب کے ضمن میں ہے، باقی کچھ نہیں ہے۔

طباطبائی اور دیگر شارح بھی حالی ہی کے ہمنوا ہیں،

متذکرہ بالا تشریحات سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے کہ شعر سے بالا واسطہ ایک واضح مقصودانہ معنی یعنی وحدت الوجود کو اخذ کیا گیا ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ جو معنی شعر سے اخذ کیا گیا ہے وہ شعر سے کوئی علامتہ نہیں رکھتا، اس لئے کہ قطرہ، مون و حباب کے مقابلے میں سمندر کے وجود کو واجب ٹھہرانے کے بجائے شعر میں سمندر کے وجود کو نمود صورت پر مشتمل قرار دیا گیا ہے، اس "ہلک تضاد" کی فاروقی نے نشاندہی کی ہے، انہوں نے بالکل صحیح طریقے سے شعر سے وحدت الوجود کو خارج کیا ہے، لیکن ایسا کرتے ہوئے وہ خود بھی شعر میں بلاتامل ایک واضح معنی کی نشاندہی کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

"یہ شعر وحدت الوجود نہیں، بلکہ استقام خودی اور تقریباً، ہیگل کی سی ماورائیت کی تعلیم دیتا ہے، سمندر یعنی کائنات کچھ نہیں ہے، محض صورتیں ہیں، ہم ان کو دیکھ کر دھوکے میں آجاتے ہیں، اداک کیا ہے، دراصل وہ مدرک کی نظر ہے، اگر مدرک نہ ہو، تو اداک کچھ نہیں ہے، تم لوگ قطرہ و مون و حباب کے مجموعے کو سمندر سمجھتے ہو، حالانکہ سمندر محض ایک فریب ہے، چند صورتوں کا مجموعہ ہے، جن کا وجود تمہارے ذہن میں ہے، نقطہ نمود خاص طور پر توجہ کا طالب ہے، وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود، اس مصرعے میں لفظ نمود کا استعمال جس معنی میں کیا گیا ہے (جھوٹا جلوہ) وہ میرے برآمد کردہ مفہوم پر دال ہے۔"

محولہ بالا اقتباس میں ذیل کے دو فقروں سے فاروقی کی معنی پسندی کے رویے کی بخوبی وضاحت ہوتی ہے:

۱..... استقام خودی اور تقریباً، ہیگل کی سی ماورائیت کی تعلیم دیتا ہے،

۲..... اسی مصرعے میں لفظ نمود کا استعمال جس معنی میں کیا گیا ہے۔ (جھوٹا جلوہ)

وہ میرے برآمد کردہ مفہوم پر دال ہے

حالات ان کا برآمد کردہ مفہوم "یعنی" استقام خودی "شعر سے کوئی تعلق قائم نہیں کر پاتا شعر کے پہلے مصرعے میں جس وثوق سے وجود بحر کو نمود صور پر مشتمل ٹھہرایا گیا ہے اور اسکی جسمانی ساخت یعنی قطرہ و موج و جاب کی نفی کی گئی ہے اس سے یہ کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ صورتوں کو "دھوکا" قرار دیتا ہے پہلے مصرعے میں وجود بحر کو نمود صور قرار دے کر دوسرے مصرعے میں قطرہ و موج و جاب کی نفی کی گئی ہے۔ ANTI-
 THESIS کے طور پر پایا ہے۔ (اس لئے سمندر کو فریب نہیں کہا جاسکتا۔ اگر بقول فاروقی پہلے مصرعے میں سمندر اور صورتیں دونوں "جھوٹے جلوے" ہیں تو قطرہ و موج و سراب کیا ہیں؟ ان کی بے لگائی کو تو شاعر تصنیف آمیز لہجے (کیا دھرا ہے) میں بیان کرتا ہے ظاہر ہے دونوں مصرعوں میں ایک ہی بات یعنی سمندر کی عدم حقیقت کا ذکر غالب جیسا شاعر نہیں کر سکتا،

مولہ بالا مثال سے بخوبی واضح ہوتا ہے کہ تقریباً سبھی بیانی نقادوں کا مطمح نظر یہ رہا ہے کہ وہ تخلیق کا جائزہ لیتے ہوئے تجربوں کے بجائے معانی کو اجاگر کریں میرا خیال یہ ہے کہ تنقید کا یہ عمل تخلیق کے انداز میں اتارنے کے باوجود اس کے باطنی رموز سے آشنا کرانے میں موثر ثابت نہیں ہوتا یہ شاعر کی داخلی زندگی میں سیاحت کو ممکن بنانے اور سفر و منزل کے نشانات کا احاطہ کرنے کے باوجود منزل شناسی کے امکانات کو تاریک کرتا ہے، میں پوچھنا چاہتا ہوں کہ اگر نقاد تخلیق کے لسانی یا بیانی نظام کا تجزیہ کر کے قاری کو محض اسکی حقیقی زندگی سے مماثل معانی و مطالب سے آشنا کرانے پر اپنی ذمہ داری سے سبکدوش ہوتا ہے تو اسکی کیا حیثیت رہ جاتی ہے؟ یہ کام ایک ملکی نقاد بھی عامیانه سطح پر تو صغی انداز میں انجام دے سکتا ہے پھر بیانی نقاد کی تفصیل کیا ہے؟



تنقید اگر ادب کا ایک اہم اور بنیادہ تخلیقی شعبہ ہے تو الفاظ سے معانی اخذ کرنے کے درسی طریقے کو اختیار کرنے سے اس کی مخصوص حقیقت اور منصب کہاں تک قائم رہ سکتا ہے! واضح رہے کہ تنقید اگر تاریکیت، نفسیات یا سماجیات کی سائنسی سطح پر اترتی ہے تو وہ کسی شعبہ علم کی صورت اختیار کرے

یاد کرنے سے تنقید نہیں رہ جاتی اس تناظر میں دیکھئے تو تنقید کو تفہیم تشریح یا تحسین ہی تک محدود کرنا اس کے اصلی وجود اور تفاعل سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تنقید کے حقیقی تفاعل کے بارے میں ابھی تک کوئی مدلل مقصود بالذات اور ہمہ گیر نظریہ پیش نہیں ہو سکا ہے، جیسا کہ گزشتہ اوراق میں مختلف مروجہ نظریات نقد کے جائزے سے بھی مترشح ہوتا ہے، یہ صحیح ہے کہ ہستی تنقید کے کمی نمونے تنقید کے ایک جدید محرک اور نتیجہ خیز نظریے کی بنیاد فراہم کر چکے ہیں اور پہلی بار ان کے آداد تخلیقی وجود کی شناخت کی اہمیت کی طرف توجہ دی گئی ہے، میں خود اس نظریے سے استفادہ کرتا رہا ہوں، لیکن حالیہ برسوں میں اس سے ایک طرح کی بے اطمینانی محسوس کرنے لگا ہوں، یہ بے اطمینانی میر غالب اور اقبال کے بعد جدید شعرا مثلاً اختر الایمان، ناہر کاظمی اور ربانی وغیرہ کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے اپنی آخری حدوں کو چھو گئی، میر کے شعری نظام کا جائزہ لیتے ہوئے میں نے شدت سے محسوس کیا کہ وہ ایک منفرد لسانی شعور سے فارغی حقیقت سے انقطاع کر کے ایک نئی حیرت انگیز تکنیکی کائنات کو خلق کرتے ہیں، یہ معانی کی نہیں بلکہ تجربات کی کائنات ہے، جس میں نور و سایہ میں کھمباتے ہوئے ڈرامائی وقوعات ابرار، تجسس، تنوع اور تحریر کے نادرہ امکانات سے معمور ہیں، بے شک شاعر اپنی شاعری میں لفظ و پیکر کی مدد سے طلسمی وقوعات کے منظر نامے ترتیب دیتا ہے۔ اور نقاد سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ان تخلیقی منظر ناموں کی شناخت کرے اور قارئین کو بھی ان کی شناخت کرائے، یہ تنقید کا اکتشافی عمل ہے جس کو میں نے اپنی کتاب "کارگہر شیشہ گری" میں متعارف کرانے کی سعی کی ہے، میں نے لکھا ہے:

"نقد کو شعری لسانیات کے وسیلے سے تخلیقی دنیا کی سایہ گوں مضاموں میں صاعقہ پوش وقوعات کی شناخت کرنا ہے، اندقاری کو ان کی اندست معنویت اور جمالیاتی تاثر

کا احساس دلانا ہے، یعنی تنقید کو ایک اکتشافی کردار انجام دینا ہے" عمل

جہاں تک شعر میں معنی کی تشریح و تعبیر کا تعلق ہے، تو اس کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے، اولیت ہر حال میں شعری تجربے کی ایدود دریافت کو حاصل ہے، جو لفظ و پیکر کے انشلاکاتی امکانات سے متشکل ہوتا ہے

شعر کے دیگر اجزاء جو خارجی نوعیت کے ہیں مثلاً شری محرکات پس منظر یا شری وسائل کی تشریح اہمیت ضرور رکھتی ہے، بشرطیکہ یہ مرکزی تجربے کی تفہیم میں مدد ہوں پس شعر کو معنی کے عمائل قرار دینا اس کے تشکیلی عناصر سے معنی و مطلب کو چھوڑنا بدیہی طور پر شری معنی کے ضمن میں غلط سمجھ کو راہ دیتا ہے، رچرڈس نے لکھا ہے: "تخلیقی عمل کے دوران وہ (فنکار) شعوری اور ارادی طور پر کسی ترسیلی کاوش میں مصروف

نہیں ہوتا، جب اس سے پوچھا جائے، تو بیشتر صورتوں میں اس کا جواب یہ ہو گا کہ تخلیق

غیر متعلقہ چیز ہے یا زیادہ سے زیادہ ایک چھوٹا سا مسئلہ ہے۔"

واقعاً تخلیقی عمل میں ترسیت ایک غیر متعلقہ چیز ہے، اس سے کہ شاعر زندگی کے کسی موضوع کو شعر میں پیش

نہیں کرتا، شعر میں موضوعیت کا کوئی مسئلہ کلاسیکی شاعر کے سامنے نہ تھا یہ ساری مصیبت آزاد اور حالی

نے انجمن پنجاب کے تحت موضوعی مشاعروں کے انعقاد سے پیدا کی اور پھر مارکسی نقادوں نے اسے ہوا دی

ہے، وہ میر کی شاعری کا موضوع دلی کی تباہی، اقبال کی شاعری کو اسلامیات پریم چند کے کفن کو سماجی

افلاس اور زمین کی ملاقات کو رجائیت قرار دیتے رہے اور ایک غیر تنقیدی فعل کا ارتکاب کرتے ہوئے

موضوعیت ایک تاثر خارجی ذہنی عمل ہے جس کا شعر کے باطن سے کوئی تعلق نہیں اگر شعر سے اس کا تعلق

قائم کیا جائے تو یہ دو متخالف اشیاء کو جوڑنے کا غیر فطری عمل ہو گا جو دونوں کی صورت کو نسخ کر دے گا

برٹیلے نے درست لکھا ہے "موضوع ایک چیز ہے اور نظم مواردِ ہیبت سے مربوط ہو کر دوسری چیز ہے"

شعر موضوعیت سے اس لئے ممتاز ہے کیونکہ یہ اس کے اصلی وجود کے لئے *raison d'être* کے عمائل ہے

جو اس کے لئے ہلاکت آئیں ہو سکتا ہے اور اسے ایک زندہ وجود کی طرح اپنا وجود عزیز ہے اور موضوعیت

اس کے لئے باعث ہلاکت ہے، انیسویں صدی میں آزاد اور حالی کی نظم جدید کی تحریک کے زیر اثر جس شمار

نے موضوعی نظمیں لکھیں انہوں نے شاعری نہیں کی خیالات کو نظم کیا، اور خود اپنے ہی کلام منظم کے دفاتر

میں ادب گئے، آج بھی جو شاعر کسی طے شدہ موضوع پر میکانیکی انداز میں لکھتا ہے وہ اپنی موت کا خود ساماں

کرتا ہے، اکتشافی طرزِ نقد ایک ایسے نظریہ تنقید پر استوار ہے جو اپنے وجود اور ضرورت کا جواز رکھتا

ہے یہ تخلیقی ادب کی خارجی ساخت کا تجرباتی مطالعہ کرتے ہوئے بھی اس سے ایک باطنی رشتہ قائم کرنے

پر زور دیتا ہے، واضح رہے کہ یہ نظریہ ہیئتِ نظریہ نقد سے قطعی مختلف نہیں ہے، لیکن یہ ضرور ہے کہ ہیئتِ تنقید سے بعض مماثلتوں کے باوجود اس سے عدم مماثلت کے بعض پہلو بھی رکھتا ہے، جہاں تک مماثلتوں کا تعلق ہے، ان میں ایک اہم مماثلت یہ ہے کہ دونوں نظریات شاعر کی ذات اور اسکے عہد کے مقابلے میں پیش نظر تخلیق ہی کو مرکز تو بھرنا ہے، اور تخلیق کے خود مختار اور آزاد وجود کو تسلیم کرتے ہیں، دونوں اسکی تجسیمیت سے رین کم جسمانیت (Demiurgy) سے مہم کرتا ہے کی شناخت پر زور دیتے ہیں یہ امر بھی مشترک ہے کہ لسانی تجزیہ سے ہی تخلیق کی باطنی اور نادیدہ کائنات کی سیاحت کی جاسکتی ہے اور تقابل و تشریح سے اس کے حیات افزہ عناصر اور معنویت کا پتہ لگایا جاسکتا ہے، لیکن اس کے بعد دونوں کے مقاصد اور طریقہ کار کے اختلافات رونما ہو جاتے ہیں، سب سے بڑا اختلافی پہلو یہ ہے کہ ہیئتِ تنقید شعر کے پورے لسانی ڈھانچے کا تجزیہ کرنے کے باوجود لفظ و پیکر کے انفرادی تفاعل پر ضرورت سے زیادہ زور دیتی ہے، اور ہر لفظ کے اندر پنہاں معنی کی نشاندہی پر دھیان دیتی ہے، یہاں تک کہ لفظ و پیکر کے انسلاکاتی امکانات نظروں سے اوجھل ہو کر محض معنی و مطلب کی ترسیل کا ذریعہ بن کر رہ جاتے ہیں۔

شاعری کی پیکریت یا تجسیمیت کے اندر معانی کے نظام کی موجودگی یا اسکی توہین سے انکار نہیں، لیکن جب تک تخلیق کے لطف میں تشکیل پذیر نامیاتی تخیلی تجربے کی وحدت اور کلیت کو دریافت نہ کیا جائے، جو اسکی کلی ساخت اور مربوط لسانی نظام پر منحصر ہے، جو تنقید کا اصلی مقصد ہے، اس وقت تک انفرادی پیکروں کی شناخت یا ان میں مضمون معانی کی نشاندہی کا عمل، محض جزوی، غیر تسلی بخش اور عجلت پسندانہ ہو جاتا ہے، تخلیق شعری کی طرح تنقید بھی ایک کلی اور مربوط عمل ہے، جو جزوی یا سطحی ہو کر اپنے وجود کے جواز کی یہ بات بھی خاطر نشاں رہے کہ تنقید اگر تخلیق کے لسانی یا ساختیاتی نظام کا تجزیہ اس فوری اور تاجرانہ مقصد کے تحت کرنا چاہتی ہے کہ معانی کی نقدی کو سمٹا جائے تو یہ تنقیدی نہیں بلکہ محض درسی عمل ہے جو سمجھ و ذہن کے چکر میں گرفتار ہو گیا، حق تو یہ ہے کہ نقاد تخلیق کے اندر تشکیل پذیر تخیلی صورت حال میں کردار و واقعہ کے ڈرامائی عمل کی شناخت کرتا ہے اور ایسا کرنے کے لئے لفظ و پیکر کے معانی کو خریدنے کے بجائے ان متنوع تلازمات (جو معانی نہیں ہیں) کو حیاتی گرفت میں لے آتا ہے جو تخلیق کی تخیلی فضا کی تشکیل کرتے ہیں،

میکیتھ کی مثال لیجئے، اس کے کرداروں، پیکروں یا علامتوں کے الگ الگ تجزیہ کو اپنا مطلع نظر نہانے کے بجائے اس کے کلی مربوط تخیل و وجود کو جو اسکےسانی و سائل سے قابل شناخت بن جاتا ہے، مرکز توجہ بنانا اکتشافی تنقید کا کام ہے، جہاں تک کہ اس کے کردار و واقعات ایڈی میکیتھ کا عالم خواب میں ہاتھوں پر خون کے دھبوں

کا دھونا، جادو گریناں، چلتا جنگل، خون، خوف، غیر لقییت روشنی، سایہ اور تاریکی جو لفظ و پیکر کے کلی نظام سے نمود کرتے ہیں، انفرادی حیثیت سے زیادہ ایک مجموعی تخیلی صورت سے منسلک ہو جاتے ہیں، دلیری اسی بنا پر شعری کائنات کو DREAM WORLD قرار دیتا ہے اور فرائیڈ نے بھی اسے حقیقت کے مقابلے میں البتاس سے موصوم کیا ہے، جو خواب سے مماثل ہے، دلسن ناسٹ نے میکیتھ کا تنقیدی جائزہ پیش کرتے ہوئے کردار و واقعات یا پلاٹ کی الگ الگ وضاحت نہیں کی ہے، بلکہ ڈرامے کی کلی تخیلی فضا کی نشاندہی کی ہے، یہ تخیلی فضا ہر اعلیٰ فن پارے کی بنیادی پہچان ہے، یہ میرا در غالب کی غزلیات میں بھی ملتی ہے، اقبال کی نظم لاکھڑا اور مصنف کی تنہائی اور نامر کاظمی اور بانی کی شاعری میں ملتی ہے، یہ تخیلی فضا شعری تجربے کی پرداخت کرتی ہے، جو فن پارے کا منتہائے مقصد ہے اور اسے حقیقی دینے سے الگ کر کے اسکی بقا اور انفرادیت کی ضامن بن جاتی ہے

اختلاف کا درمرا پہلو یہ ہے، 'نمودار ہوتا ہے'، 'نئی تنقید کے علمبردار تخلیق کے تجربی مفادیم کے پیچھے دوڑتے ہیں، جب کہ اکتشافی تنقید کی رو سے یہ تخیلی صورت حال ہی ہے نہ کہ معانی، جو تخلیق کی تشکیل کرتی ہے، اور اسکے وجود کو استحکام اور استناد عطا کرتی ہے، 'فن کی یہی تخیلی صورت حال' نقاد کی توجہ کی طالب ہے، اور اسی کی پیچیدگی، وسعت اور تہ داری کے مطابق فن کی تخلیقی درجہ بندی ممکن ہو سکتی ہے، 'شاعری' اجتماع معانی کا نام نہیں، بلکہ مختلف النوع تجربات کی وحدت پذیری ہے، شاعر کے باطن میں جو تجربے پلتے ہیں، اور اظہار کے لئے مضطرب ہوتے ہیں، وہ اصلی شکل میں منتشر و حسی، بے نام اور متضاد ہوتے ہیں، شاعر حیثیت کے شعور سے ان پر مکمل گرفت حاصل کرتا ہے اور ان کے منتشر اور متناقض عناصر کو ایک وحدت پذیر اور انضمامی شکل وحدت عطا کرتا ہے اور یہی مکمل یافتہ لسانی ہیئت تجربے کو ایک جادوئی صورت حال میں منتقل کرتی ہے، یہ صورت حال کردار و واقعہ کے عمل اور رد عمل سے تشکیل پاتی ہے، اور اپنے اندر خواہ و مغزول ہو یا نظم، رزمیہ ہو یا المیہ ایک ڈرامائی عنصر کو جنم دیتی ہے، جو قاری کی دلچسپی، حیرت اور محسوس کا باعث

ہوتا ہے 'اربرٹین ویرن نے شری ساخت کو 'امانی ساخت' قرار دیا ہے۔ اسے 'a movement through action' سے موسوم کرتا ہے اور جمالیاتی سرست پر منتج ہوتا ہے۔

بلاشبہ تخلیقی عمل کی غایت اور انتہائے کمال اس کے ہوا اور کچھ نہیں کہ ایک مربوط تخلیقی صورت حال کی تشکیل ہو سکے، شاعر اپنے قریب اور احساسات کی نوعیت کے مطابق اپنے لسانی نظام کو وضع کرتا ہے، اور لہجے، لفظیات اور آہنگ کی انفرادیت کو قائم رکھتا ہے، اردو میں مرکی سرگوشیاں شاعری اقبال کی بلند آہنگ، شاعری سے آسانی سے مینر کی جاسکتی ہے، حالانکہ دونوں کی غیر معمولی تخلیقی اہمیت مسلم ہے، دونوں کی تخلیقی قوتوں کی پہچان کا واحد معیار یہ ہے کہ آیا ان کی شاعری کی لسانی دروہیت، خواہ اس کے علی برتاؤ میں کتنا ہی اختلاف کیوں نہ ہو، ایک تخلیقی صورت حال کو جنم دیتی ہے یا نہیں؛ اقبال کے مقدّم اشعار میں لفظ و پیکر کے خلاقانہ برتاؤ سے ایک تخلیقی صورت حال خلق ہوتی ہے، اگرچہ ان کا لہجہ خطیبانہ اور بلند آہنگ ہوتا ہے، حیرت کی بات یہ ہے کہ اکثر مقامات پر ان کا لہجہ ہی دیگر شری وسائل کے مقابلے میں ایک تخلیقی فصاحت میں اہم رول ادا کرتا ہے، اور اسی وصف کی عدم موجودگی جوش کی شاعری کو شری سطح پر لے آتی ہے۔

شکر کو علم، معنی یا موضوع کے مماثل گردانے سے اس کے فنی یا تکنیکی پہلو سے دانستہ یا نادانستہ چشم پوشی واقع ہو جاتی ہے، اس طرح سے شری یا شریستی کے ایک طرف معیار قائم ہو جاتے ہیں، شری اگر محض موضوع ہے تو اس کی لفظیاتی ترتیب، بروزن، ردیف و قافیہ، بیٹی التزام، آہنگ اور لہجہ کیا ہے؛ ظاہر ہے یہ سب شری کے تجسّی پہلو کے آئینہ دار ہیں اور اسے اس کے معنوی البعاد سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

یہاں مثنوی شری کو موضوع اور ہیئت کے خالوں میں تقسیم کرنے کے مروجہ تنقیدی موقف کی لغویت کی جانب اشارہ کرنا مفید ہوگا، شری موضوع اور ہیئت میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا، یہ شری معنوی ہیئت کے منافی ہے، شری ایک مکمل زندہ اور حرکی وجود ہے، اسے انسانی جسم کی طرح روح اور بدن میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا، اس کی تقسیم اور تحسین کے لئے اس کے موضوع کو اس کی ہیئت سے الگ کرنا یا اس کی ہیئت کا اس کے موضوع سے اخراج کا عمل اس کے وجود کی غیر فطری چیر بھاڑ کر کے، اسے موت سے ہمکنار کرنے کے مترادف ہے، شری موضوع اور ہیئت کے شعوری طور پر سوچے گئے باہمی اشتراک سے مرض وجود میں نہیں

آتا، یعنی شاعر پہلے ذہن میں کوئی موضوع طے نہیں کرتا اور پھر اس کے لئے موزوں، ہیئت تلاش کرتا ہے یہ ضرور ہے کہ اس نوع کی شاعری بھی کی گئی ہے، آزاد اور محالی نے ابھن پنجاب کے تحت موضوعی شاعروں کا انعقاد کر کے اس کی مثال قائم کی ہے اور پھر ان کے اتباع میں کم و بیش سو سال تک موضوعی شاعری کا چلن رہا۔ اس نوع کی شاعری کے بارے میں دو نکات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے پہلا یہ کہ ایسی شاعری واقع سے واقع خیالات کے باوجود کلام منظوم ہی کے ذیل میں آتی ہے، یہاں وجہ ہے کہ غالب کے بعد اس نوع کی شاعری کے علمبرداروں میں 'علم و کتاب کے باوجود کوئی بھی غالب کی سطح کے نزدیک بھی آنے سکا دوسرے یہ کہ اگر ایسے شعرا کی بعض نظموں یا اشعار میں تخلیقیت کی چاشنی ملتی ہے تو اس لئے نہیں کہ موضوع یا خیال ہیئت کے فریم میں منط آگیا ہے بلکہ اس لئے کہ موضوع محرک شعر کے نرم البدل کی حیثیت اختیار کر گیا ہے اور موضوع فی نفسہ کا عدم ہو گیا ہے، رین سم۔ "POETRY: A NOTE ON ONTOLOGY" اس نوع کی خیالات کی شاعری کے بارے میں لکھا ہے :-

"THERE MUST BE A GREAT DEAL OF GENUINE POETRY WHICH STARTED IN THE POET'S MIND AS A THESIS TO BE DEVELOPED BUT IN WHICH THE CHARACTERS AND THE SITUATIONS HAVE DEVELOPED FASTER THAN THE THESIS, AND OF THEIR OWN ACCORD."

اردو کے بلند پایہ شعرا کے یہاں موضوع اور ہیئت کی دونوں کا سوال خارج از بحث ہے۔ اس لئے شری صورت میں موضوع اور ہیئت کے انضمام کی شعوری سعی کا خیال بھی باطل ہے۔ شاعری درحقیقت موضوع یا ہیئت نہیں بلکہ شاعری ہے اور قاری کی حیثیت سے ہم اسکے موضوع یا ہیئت سے واسطہ نہیں رکھتے بلکہ اس کے وجود میں پہنچنے والے شعری تجربے سے علاقہ رکھتے ہیں، یاد رہے کہ شعری تجربہ شعر کے بنیادی خیال یا اسکی ساخت سے لا تعلق ہے یہ دونوں عناصر شاعر کی شخصیت کے تعلق سے خارجی نوعیت کے ہیں جبکہ شعری تجربہ شاعر کے اندک ذات ہے شاعر اپنے عہد کے پڑھے لکھے لوگوں یا عامۃ الناس کی طرح خیالات کا مالک ہو سکتا ہے وہ فلسفیوں کی طرح اشیاء وجود کے شتوں کے بارے میں۔

مفکرانہ ذہن سے بھی غور و فکر کر سکتا ہے۔

لہذا یہ بات کہنے میں کوئی تاثر نہیں ہونا چاہیے کہ تجاویز کے اندر پینچنے والی یہی تعمیلی صورت حال اس کا تجربہ ہے، جو بقول کوہنج "انسان کی کلی روح کو متحرک کرتی ہے" اور اس کی تلاش و تعین کا کام اکتشافی تنقید کے دائرے میں آتا ہے یہ بات واضح رہے کہ شاعری زندگی کی ترجمانی کا کام نہیں کرتی، نہ ہی تنقید حیات کا کام کرتی ہے، اور نہ ہی زندگی اور فطرت کی عکاسی کرتی ہے، یہ نہایت تک کہ اسکی باز آفرینی سے بھی مطلب نہیں رکھتی، یعنی زندگی سے اخذ کردہ تجربات کی راست ترسیل بھی ایک دائرہ کار سے خارج ہے، یہ کوئی پیغام دیتی ہے نہ زندگی کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرتی ہے، یہ لوگوں کے انفرادی یا اجتماعی مسائل، دلچسپیوں یا رابطوں ان کے تعصبات، ان کے اخلاقی یا ذہنی گھٹیوں کے بارے میں بھی اطلاعات فراہم نہیں کرتی، یہ فلسفہ طرازیوں میں بھی دلچسپی نہیں رکھتی، ممکن ہے کہ شاعری کے مفقودی کردار کے مبلغین چیں، یہ جہیں ہو کر پوچھیں کہ اگر شاعری یہ سب کچھ نہیں کرتی تو پھر یہ کس مرض کی دوا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ یہ کسی مرض کی دوا نہیں، یہ ایک مخصوص اور منفرد ذہنی عمل ہے، جو زبان کے تخلیقی برتاؤ سے کردار و واقعہ کے عمل اور رد عمل سے "جہان دگر" کی تخلیق کرتا ہے؛ اور یہی اس کا مقصد ہے۔

کانٹ نے دو باتوں پر زور ڈال کر اس نظرے کی بنیاد فراہم کی ہے، اول یہ کہ فن مقصدیت کے بغیر مقصد رکھتا ہے، دوم یہ حسن و جمال کو افادیت سے مبرا کر کے دائرہ خیال میں لاتا ہے، یہ دونوں باتیں فن کے انفرادی شخص کی ضمانت فراہم کرتی ہیں، اسی نظرے کو پونے بھی یہ کہہ کر تقویت دی ہے کہ نظم صرف نظم کی خاطر لکھی جاتی ہے، ایلپیٹ بھی اسی نظرے کا حامی ہے، "جب ہم شاعری پر غور و فکر کریں، تو ہمیں بنیادی طور پر اس پر شاعری کی حیثیت سے غور و فکر کرنا چاہیے نہ کہ کسی اور حیثیت سے" ایلپیٹ کے بعد چیکاگو کے نقاد اور اکثر و بیشتر نقاد فن کی اسی انفرادیت اور خود مختاریت پر زور دیتے ہیں، چونکہ شری تجربے کی لسانی تشکیل کا عمل ایک مخصوص اور منفرد نوعیت کا ہے اور معینہ فنی اصولوں کے تحت ہی تکمیل کو پہنچتا ہے، اس لئے جہاں تک فن کے شایقین کا تعلق ہے، ان میں سے بھی ہر ایک اس میں مطالعہ دلچسپی نہیں لے سکتا اور نہ ہی اس کے باطنی تجربے تک رسائی حاصل کر سکتا ہے، اس کیلئے

لازمًا ایک مخصوص تربیت یافتہ بالیدہ اور دراک ذہن کی ضرورت ہے جس سے عام قاری بہرہ ور نہیں ہے اس لئے شاعر اور قاری کے درمیان ایک ناقابل عبور فاصلہ قائم رہتا ہے یہ فاصلہ طے کر کے ہی شاعری حقیقت کا سامنا کیا جاسکتا ہے ظاہر ہے یہ کام ایک دیدہ ورنقاد ہی انجام دے سکتا ہے وہ شغیت کی تمام تر قوتوں کے ساتھ شاعری تخلیق تک رسائی حاصل کرتا ہے اور اس کے اندر اس کی نیم تاریک اور نیم روشن اسرار کی فضا میں صورت پذیر شاعری قریب کا سامنا کرتا ہے اور پھر اپنے تنقیدی فریضے کی تکمیل کرتے ہوئے اپنے قارئین کو بھی ہم بازی کی ترغیب دیتا ہے اور تجربوں کے گنج گہر تک رہنمائی کرتا ہے شاعری جس قدر پیچیدہ اور علامتی ہوگی تنقید بھی اسی قدر اپنی ضرورت کا جواز پیدا کرتی ہے کیونکہ یہ شاعری لوگوں سے راست رشتہ قائم نہیں کر سکتی

شیکسپیر، کولرج، بیدل، غالب، ایلپیٹ اور میراجی کی مبہم اور علامتی شاعری لوگوں کے دائرہ ادراک سے خارج ہے، لازماً ایک دیدہ ورنقاد کی مداخلت ضروری ہو جاتی ہے، ایلپیٹ نے لکھا ہے:

"CRITICISM ACQUIRES A SPECIAL IMPORTANCE WHEN THE ARTS NEED TO BE EXPLAINED AND MEDIATED RATHER THAN BEING TAKEN "DIRECTLY" BY THE PEOPLE"

وہ سماجی بدعتوں، سیاسی غارتگری اور گمراہی کے بارے میں بھی اپنی رائے رکھ سکتا ہے، لیکن تخلیق شاعر کے عمل کے دوران اس کے نوبہ نو اور عمیق خیالات اس کے لئے کسی مصروف کے نہیں ہو سکتے اسی طرح شاعری خارجی صورت گری کے پیانوں کا علم اس کے لئے بے معنی ہے، بالکل اسی طرح جس طرح ایک ماہر عروض اپنے علم عروض کے باوجود شعر نہیں کہہ سکتا، شاعر بنیادی طور پر تخلیقی محویت میں اُن بے نام اور اسرار تجربوں سے واسطہ رکھتا ہے جو اس کی شغیت کی جملہ توانائیوں اور زیرنگیوں کی تلیلی و تنظیم سے لفظی ہیولوں میں قابل شناخت ہو جاتے ہیں۔

شعر کو موضوع اور ہیئت میں تقسیم کر کے، اس کی تعین قدر کی جو کوشش کی گئی ہیں۔ وہ بجا طور پر لا حاصلی پر منتج ہوتی ہیں اس لئے اکثر شعر ہے نہ کہ موضوع یا ہیئت پس موضوع کی نوعیت شعر کی قدر و قیمت کو متعین نہیں کر سکتی۔ موضوع فی نفسہ نہ برا ہوتا ہے نہ اچھا اور پھر موضوع کو پوری نظم کا بدل قرار

نہیں دیا جاسکتا، واقعہ یہ ہے کہ شریکی تفہیم و تفسیر کے لئے اس کے حصے بخرے کرنے کے بجائے اس کے اندرونی
تجربے سے قرینی رابطہ قائم کرنا لازمی ہے یعنی شریکی اندرونی کائنات کی سیاحت کرنا ہے، اور یہ اسی صورت
میں ممکن ہو سکتا ہے، جب ہم اپنے فیلاست اور معتقدات سے مکمل طور پر دستبردار ہو جائیں، ہمیں کوئی
حق نہیں پہنچتا کہ ہم شکر کے کسی معنی کو اخذ کر کے اس پر اصرار کریں، جب کہ ہم وثوق سے یہ نہیں کہہ سکتے کہ
شاعر کے ذہن میں وہی معنی تھا، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ شاعر معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھتا اور جو
معنی و مطلب ہم شکر سے اخذ کرتے ہیں، وہ ہمارے دماغ کی اختراع ہے اور شکر سے قطعاً خالص ہے
غالب کے شکر سے بات پرواں زبان کٹتی ہے

وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

سے محبوب کے تشدد پر ستانہ رویے کا استخراج شریکی کثیر الجمع کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے، اسی
طرح فیض کی نظم تنہائی کو "کسی سیاحت میں الجھ ہوئے لئے تجربہ کرانظم کے معنوی امکانات سے انکار کے برابر ہے۔
غالب کے شکر یا فیض کی نظم کو ہم یہ جان کر پڑھتے ہیں کہ ہم شاعری کے نمونوں کا مطالعہ کر رہے ہیں،
اس لئے ہمارا ذہنی رویہ بھی شاعرانہ یا تخلیقی ہونا لازمی ہے، ہمیں ذہنی طور پر اس بات کے لئے آمادہ رہنا
ہے کہ ہم شریکی تخلیق کا سامنا کرنے جا رہے ہیں، اس لئے شریکی تخلیق کے اپنے مخصوص اصولوں اور ضابطوں
کی پابندی کو نا ضروری ہے، یہ گویا شریکی رویہ ہے جو قاری کے لئے مطالعہ شکر کے وقت ضروری ہے، اور یہ اسے
بقول کوہنر "ایک فعال تخلیقی وجود" بناتا ہے۔ اور یہی رویہ اس کے لئے شریکی تجربے سے کلی طور پر آنکھیں
چار کرنے کے قابل بناتا ہے، یہ گویا شاخ پر کھلے ہوئے پھول کو دیکھنے کا عمل ہے، ظاہر ہے کہ ہم پھول
کو ایک کلی وجود کے طور پر دیکھتے ہیں، ہم اس کے رنگ، خوشبو، نزاکت، روشنی اور اس کے دیگر ترکیبی
اجزاء کو الگ الگ کر کے نہیں دیکھتے،

شکر کو کلی وجود کے طور پر پرکھنے کا رویہ جدید یورپی نقادوں میں خاص مقبولیت حاصل کر چکا ہے
رین سم کے علاوہ فریڈرکس پوٹل اور رابرٹ پیٹن ویرن نے شکر کے خالص وجود پر مقالے لکھے ہیں، ان کے
نزدیک شکر کا خالص وجود خیالات سے مبرا ہوتا ہے، رین سم نے شریکی شہیت (The Shikri Shait)

پر زور دیا ہے اور یہ وحشی اور تازہ کار سپیکروں سے قابل شناخت ہوتی ہے، پوئل نے شبیہ کاری سے زیادہ obscurity پر زور دیا ہے، اس کے نزدیک اس نوع کی شاعری کا خاص وصف اس کی شبیہ کاری نہیں بلکہ اس کی obscurity ہے، حالانکہ وہ خود بقول رابرٹس پین ویرین خالص شاعری کو سپیکروں ہی میں locate کرتا ہے۔ خود رابرٹس پین ویرین نے اپنے مقالے "pure & impure poetry" میں خالص شاعری کی بات کی ہے اور لکھا ہے کہ "THE PURE POEMS WANT TO BE AND DESPERATELY, ALL OF A PIECE"۔ ایلیٹ نے تو اثر سے خالص شاعری وکالت کی ہے۔ اس نے خیال یا معنی کی کشید کو غیر متعلقہ عمل ٹھہرایا ہے، اس نے دلچسپ انداز میں معنی کو بے مصروف ٹھہرایا ہے، لکھتا ہے:

"THE CHIEF USE OF THE 'MEANING' OF A POEM IN THE ORDINARY SENSE, MAY BE TO SATISFY ONE HABIT OF THE READER TO KEEP HIS MIND DIVERTED AND QUIET, WHILE THE POEM DOES ITS WORK UPON HIM, MUCH AS THE IMAGINARY BURLAR IS ALWAYS PROVIDED WITH A BIT OF NICE MEAT FOR THE HOUSE DOG."

ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خود نقاد کن وسائل کی مدد سے شاعری تجربے کی دوسروں تک منتقلی کا کام انجام دیتا ہے؟ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ شاعری تجربے سے روشناس ہو کر اس کی تفصیل یا تلخیص قاری تک منتقل کرتا ہے، یہ خیال صرف اس لئے ہی درست نہیں کہ شاعری تلخیص یا توضیح ممکن نہیں بلکہ اس لئے بھی کہ یہ اصل تجربے کا بدل نہیں ہو سکتی یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ قاری بھی تجربے کا بہ چشم خود مشاہدہ کرنے میں اپنی جمالیاتی حس کی تسکین کر سکتا ہے، منہیں تو اسے شاعر کے خیالات کی تشریح و تفسیر میں کیا دلچسپی ہو سکتی ہے؟ یہ الگ بات ہے کہ مروجہ تنقیدات تشریح و تفسیر پر ہی سارا زور ڈالتی ہیں اور قارئین نا کردہ گناہوں کی سزا بھگتنے پر مجبور ہوتے ہیں، تنقید کے مفسرانہ انداز سے قارئین ان معنوی اور لسانی نزاکتوں کی تفہیم سے بھی محروم رہتے ہیں، جو شعور کی ہیئت کے اجزائے ترکیبی کے تجزیے سے برآمد ہوتی ہیں، قارئین کے لئے شاعری کی معنویت، ضرورت اور وقت کے قائم ہونے کی ایک ہی صورت ہے اور وہ یہ کہ وہ اسکے لئے غیر معمولی جذب

و شش سے مہر ہوا وہ اس کی جذبہ کشش کو اسی وقت محسوس کرے گا جب شکر کے داخلی تجربے میں اپنی شرکت کو ناگزیر محسوس کرے یہ کام خود شاعر کے دائرہ اختیار سے باہر ہے اس لئے کہ شکر کی تکمیل کے بعد شاعر اس سے کوئی راستہ رشتہ باقی نہیں رہتا یہ کام یعنی قارئین کو تخلیق میں شرکت کی ترغیب دینا صرف ایک تنقید نگار ہی بہ طریق احسن انجام دے سکتا ہے وہ شکر کی امراری فضا کے جادوی دروازوں کو داکرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور پھر اذیت کو بھی اجنبی جلووں سے مینساب کرتا ہے گویا تخلیق اور قارئین کے درمیان رابطے کا کام انجام دینا تنقید کا بنیادی کام ہے

نقاد اگر زور زبردستی سے فنی تخلیق سے کسی مرکزی خیال یا موضوع کی کشید کر کے اس کا خلاصہ اپنے الفاظ میں قاری تک منتقل کرتا ہے تو غریب قاری اس کا منہ دیکھتا رہ جاتا ہے اس کا اس طریقے سے تخلیق سے نہیں بلکہ معانی سے واسطہ پڑتا ہے جو فلسفہ خیال یا اخلاق کا بدل بن جاتے ہیں نتیجے میں اس کا دامن گوہر مراد سے نہیں بلکہ خرافات ریزوں سے بھر دیا جاتا ہے اس لئے ایسی تاثر تنقید میں بہ مشمول، مبنی تنقید ادبی تنقید کے تقاضوں کو کا حقہ پورا نہیں کرتی دم سیٹ اور بیارڈزلی نے اپنے مقالے - INTEN TIONAL FALLACY میں لکھا ہے !

"BUT IT (POEM) IS, SIMPLY IS, IN THE SENSE THAT WE HAVE NO EXCUSE FOR INQUIRING WHAT PART IS INTENDED OR MEANT."

ایلیٹ نے ولسن ڈائل کے THE WHEEL OF FIRE میں تشریح معانی کی ضرورت کو کالعدم کیا ہے لکھتا ہے "اگر ہم شیکسپیر کی تخلیق میں مکمل طور پر زندہ رہیں تو ہمیں کسی تفسیر کی ضرورت نہیں" اس صورت حال کے پیش نظر اکتشافی تنقید کی ضرورت کا احساس اور بڑھ جاتا ہے اس نظریہ تنقید کی رو سے نقاد صحیح معنوں میں تخلیق کے بطن میں اترتا ہے اور قاری کو بھی اپنے تجربے میں شریک کرتا ہے کوئی بھی نقاد اس وقت تک اپنے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا جب تک وہ فنکار کے تخلیقی عمل کے تاثر مدلل سے خود بھی گزرنے کو یقینی نہ بنائے اس کاروائی میں نقاد کے رویے اور طریق کار کو خصوصی دخل رہتا ہے اکتشافی تنقید ان لوازم کی پاسداری کرتی ہے وہ نہ صرف

تخلیق کے لفظوں میں تخلیق سے متصادم ہونے کو منہا ہے مگر منہا بناتی ہے بلکہ لسانی وسائل کے گہرے مطالعے کو کامیابی کی کلید تصور کرتا ہے، اکتشافی ناقد تخلیق میں برتے والے ہر ہر لفظ کے تلازمی صوتی، سپیکری استعاراتی اور علامتی امکانات کی تلاش و دریافت کے مہم جو یا نہ عمل میں مصروف رہتا ہے وہ شعر کے جملہ الفاظ کے تلازمی امکانات کو دریافت کر کے اسکے کلی لسانی نظام سے ایک مربوط پیچیدہ اور تنہا دار تخلیقی فضا کا ادراک کرتا ہے، ایسا کرتے ہوئے وہ قاری کی مساوی شرکت کو ممکن بنانے کی سعی کرتا ہے، اس کا طریق نقد ہی ایسا ہے کہ قاری تخلیق کے حروف و سپیکر سے نمود کرنے والے اسلاکاتی امکانات کا احاطہ کرنے کی ترغیب پاتا ہے، یہ ترغیب اسکی پوری جمالیاتی شخصیت کو رنگ و نور سے آشنا کراتی ہے، روزمرہ زندگی کا میکائی عمل اس کے ذوق، نظر اور حسیات کو بے رنگ اور رنگ آلود کرتا ہے، لیکن جب وہ کسی فنی تخلیق سے رابطہ قائم کرتا ہے، تو اس کی شخصیت کا سارا غبار اور رنگ اتر جاتا ہے، اور وہ تخلیق سے پھوٹنے والے تجربے کی شعاعوں سے نہا جاتی ہے، وہ سب سے پہلے حروف و سپیکر کے جادو کی لپیٹ میں آ جاتا ہے، حروف و سپیکر سے یہ ذہنی اور حسیاتی وابستگی اس کو پہلے مرحلے سے بخیر و خوبی گزارتی ہے، اس کے بعد وہ ایک ایسے تربیتی تجسس آفریں اور دلچسپ تجزیاتی انداز کو روا رکھتا ہے کہ قاری کھیلے اس تجزیاتی عمل میں شریک ہونے کی خواہش تیز سے تیز تر ہو جاتی ہے، وہ نقاد کی رہنمائی میں تخلیق کے جادوئی درازوں کو وا ہوتے ہوئے دیکھتا ہے اور پھر وہ خود بھی نادیدہ طلسمی دنیا میں داخل ہو کر دلغوبہ و قوعات سے دوچار ہو کر مسرت، حیرت، لطافت اور بہیرت کے نئے نئے جذبوں سے آشنا ہو جاتا ہے۔

آئیے ہم غالب کے شعر

ہے مشمل نمود پر وجود محسوس
یاں کیا دھڑ ہے قطرہ موج و حباب میں

جس کے بارے میں سطور بالا میں گفتگو ہو چکی ہے اور جس سے حالی سے لے کر فاروقی تک تقریباً سبھی نقادوں نے قطعی طور پر معینہ معنی اخذ کرنے پر زور دیا ہے، کے تعمیل تجربے کی شناخت کی سعی کریں، یہ اکتشافی تنقیدی سے ممکن ہے، یہ بات خاطر نشان رہے کہ شعر میں شعر کے خالق کے بجائے ایک فرضی کردار ابھرتا ہے، جس کا شاعر سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، شعر تکمیل پذیر ہوتا ہے، تو شاعر سے اس کا رشتہ ساقط ہو جاتا

ہے اب شکر ایک تکمیل یافتہ اور قائم بالذات وجود ہے جو اپنی زندگی، حرارت اور توانائی رکھتا ہے، شکر میں فرضی کردار کی آواز کو شاعر کی آواز قرار دینے سے شکر کی وہی درگت بنتی ہے جو محولہ بالا شکر کی مختلف شارحین کے ہاتھوں بنی ہے۔ انہوں نے غالب کو وحدت الوجود کے نظریے کا حامی تسلیم کر کے ان کے شعر سے اسی نظریے کو منسوب کیا ہے، حالانکہ شکر کو اس نظریے سے دور کا تعلق بھی نہیں ہے، زیر نظر شعر میں پہلے مصرعے کے الفاظ کی دروہست سے شکر کی کردار نے یقیناً آفرین لہجے میں ایک خارجی مروض یعنی سمندر کی تقلیب کا اعلان کیا ہے، وہ وجود بحر کو صورتوں کی نمود پر مشتمل قرار دیتا ہے اور ایک خالص علامتی صورت حال کی تخلیق کرتا ہے، "وجود بحر" اور دوسرے مصرعے میں لفظ "یاں" سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک موانع سمندر ہے اور شکر کی کردار سمندر کے وجود کے بارے میں ایک نئی بات کا انکشاف کر رہا ہے، وہ ایک ایسے شخص یا اشخاص سے مخاطب ہے، جو گرد و پیش کی اشیاء و مظاہر جن میں سمندر شامل ہے، روایتی نظر سے دیکھتا ہے (دیکھتے ہیں) اور محض ظاہر میں ہے (ہیں) "اُس (ان) کے نزدیک سمندر کا وجود قطرہ دموز و حباب پر مشتمل ہے، لیکن شکر کی کردار جو مظاہر کے دل و وجود پر نظر رکھتا ہے، سمندر کے بارے میں ان کے خیال کی تجدید کرتا ہے، اور تضحیک آمیز لہجے میں قطرہ دموز و حباب کی بے بضاعتی کا اعلان کرتا ہے، وہ سمندر کے وجود کا قائل ہے، مگر اسے نمود صورت پر مشتمل گردانتا ہے، گویا یہ ایک تجلی سمندر ہے، جو صورتوں کی نمود سے متشکل ہو جاتا ہے، سمندر سے دیوتاؤں کی صورتوں کے برآمد ہونے اور ان کے نظارے سے محفوظ ہونے کی آرزو و رُوس و تھو کی نظم THE WORLD IS TOO MUCH. کا شری کردار بھی کرتا ہے:

"HAVE SIGHT OF PROTEUS RISING FROM THE SEA
OR HEAR OLD TRITON BLOW HIS WREATHED
HORN."

زیر بحث شعر میں شکر کی کردار اپنے لہجے کے اتار چڑھاؤ سے سمندر کے طلسمی وجود کی توثیق کرتا ہے، مجموعی طور پر شکر کی کردار اس کا ڈرامائی لہجہ، موز و حباب، نمود صورت و قطرہ دموز و حباب کے عمل سے ایک مربوط اور متحرک تجلی فضا کی تخلیق ہوتی ہے، جو تجسس اور تجریر کے امکانات سے معمور ہے،

یہ تخیلی منظر نامہ سراسر علامتی نوعیت کا ہے، اس لئے کسی معینہ یا قطعی مفہوم کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ علامتی شرفوری طور پر معنی و مطلب سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا، اگر شعر سے معنی ہی نکالنا ہے۔ تو کسی ایک معنی ہی پر اصرار کیوں؟ غور کیجئے، تو زیر بحث شعر سے التباس، تخلیقیت، تخلیقی پیکریت، لاشعور، زندگی، جمالیات، امراریت، دیوہالا، دواہمہ اور نہ جانے کیا کیا معانی اخذ کئے جاسکتے ہیں،

یہ انداز نقد نظموں کے مطالعے کے ضمن میں بھی موثر ثابت ہو سکتا ہے، مثال کے طور پر اقبال کی نظم ”شعاع آفتاب“ کو لیجئے:

نظم کا کردار صبح ”سودائی نظارہ“ ہے، یعنی اسے نظارہ کرنے کا جنوں ہے، سودائی نظارہ کا مفہوم یا تو یہ ہے کہ صبح کے مناظر کا مشاہدہ کرنے کا جذبہ جنوں کی حد تک ہے، یا صبح کو کسی غیر معمولی جلوے یا منظر کو دیکھنے کا جنوں لاحق ہے، موخر الذکر مفہوم زیادہ عریض قیاس معلوم ہوتا ہے اس لئے کہ معمول کے مانوس مناظر کے لئے کردار کا ”سودائی نظارہ“ ہونا قرین قیاس نہیں ہو سکتا اور پھر چونکہ یہ تخیلی دنیا کا ہنگام صبح ہے، اس لئے اس میں کسی غیر معمولی اور حیرت انگیز صورت حال کی توقع کرنا قابل فہم ہے، یہی وجہ ہے کہ اسے آسمان پر سورج کی صرف ایک شعاع آوارہ نظر آتی ہے، حقیقی دنیا میں طلوع آفتاب سے قبل مشرق سے شعاعوں کا ہجوم ابھر کر پھیل جاتا ہے۔ لیکن نظم کی تخیلی فضا میں طلوع آفتاب سے قبل کے اس منظر نامے میں ایک کرن نظر آتی ہے، اور وہ بھی عام سی کرن نہیں، بلکہ ایک خود نگر، متحرک، متجسس اور آتشیں کرن ہے۔ ایک زندہ اور باشعور شخصیت کی مالک، شری کردار سب کچھ بھول کر اس کی طرف متوجہ ہو کر اس سے مخاطب ہوتا ہے، وہ اسے ”سراپا اضطراب“ قرار دیتا ہے اور پوچھتا ہے کہ اسکی ”جان ناشکیبا“ میں غیر معمولی اضطراب کی نوعیت کیا ہے،

اُس کا پہلا تاثر خوف کا ہے، وہ پوچھتا ہے کہ کہیں وہ ایک چھوٹی سی بجلی تو نہیں، جسے ”خرمن اقوام“

کے لئے آسمان جواں کر رہا ہے، ”خرمن اقوام“ کے استعاراتی اظہار سے ظاہر ہوتا ہے کہ کردار بین الاقوامی سطح پر عالم انسانیت کے تحفظ کے لئے متردد ہے، اس کے بعد وہ شعاع سے مزید استفسارات کرتا ہے: یہ تڑپ، کوئی مفید کام کرنے کی ہے یا یہ ازل سے اسکی خو ہے، وہ پوچھتا ہے کہ اس کا اضطراب حق

کے مترادف ہے جو ایک تخلیقی فعل ہے یا بے معنی آوارگی ہے یا کسی گمشدہ شے یا شخص کی تلاش ہے، شعاع جو اُگھتی ہے کہ اسکی خاموش زندگی میں ہنگامے خوابیدہ ہیں، بظاہر وہ صبح کے منظر نامے سے مربوط ہو کر خاموش ہے، لیکن اُس کے باطن میں حیات افزہ ہنگامے پوشیدہ ہیں، اُس لئے کہ اُس نے صبح جو بیداری، حرکت اور شعور کی علامت ہے، کی گود میں پرورش پائی ہے، چونکہ وہ صبح کی راہ پر ہے اس لئے اس کے خمیر میں "لذت تنویر" جو اسکی تقدیر ہے، محو جستجو رکھتی ہے، یہی "لذت تنویر" اُسے دائمی اضطراب سے آشنا کرتی ہے، اس کے بورہ شری کردار کے، اس وقت کا ابطال کرتی ہے کہ وہ کوئی برقِ آتش خوب ہے، وہ دراصل میرِ عالم تاب کا پیغام بیداری ہے، بمرورہ اس عزم کا اظہار کرتی ہے کہ وہ چشم انسان میں سرسبز سما لے گی، اور رات نے جو کچھ چھپا رکھا ہے، اُسے چشم انسان کے توسط سے ظاہر کرے گی، "چشم انسان" اور "رات" پر قدرے دباؤ ڈالنے سے ایک باشعور انسان کا خیال آتا ہے اور رات ایسے بد میں کردار کو پیش کرتی ہے، جو حرص و آرزو کے تحت، لوگوں سے ان کے فائدے کی اشیاء کو چھپاتی ہے، یہ اشیاء روحانی اور تہذیبی اقدار و افکار ہو سکتی ہیں، آفریں شمر میں وہ جانا چاہتی ہے کہ غافل لوگوں میں کوئی ہوشیاری کا متلاشی بھی ہے، اور کیا سونے والوں میں کسی کو ذوق بیداری بھی ہے، لفظ "بھی" سے ظاہر ہوتا ہے کہ سونے والوں کی دلچسپیاں متنوع ہو سکتی ہیں، وہ غفلت کیش، کابل یا خواب پسند ہو سکتے ہیں، لیکن ہوشیاری یا بیداری سے اُن کا دور کا بھی تعلق نہیں، اس استفسار کے ساتھ وہ خاموش ہو جاتی ہے، اور نظم اتمام کو پہنچتی ہے،

نظم کے حروف آغاز سے اسکے خاتمے تک ایک ایک لفظ لازمی سحر کاری سے ایک پر امرار فضا کی تخلیق کرتا ہے، اور قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک دل فریب خواب کا عالم ہے، اس میں صبحی دم طلوع آفتاب سے قبل ایک مضطرب شعاع نظم کے کردار سے ہمکلام ہے، اور کمی رازوں کو افشاء کرتی ہے، نظم کی تجلی دنیا اس لحاظ سے بھی حقیقی دنیا سے الگ ہے، کہ اس میں اُن ہونے واقعات رونما ہوتے ہیں۔ مثلاً اُس دنیا میں رہنے والے لوگ صبح ہونے اور طلوع مہر کے آثار ہو رہے ہونے کے باوجود سب کے سب گہری نیند سو رہے ہیں، اور یہ نیند نہ ٹوٹنے

والی ہے، صرف ایک متنفس یعنی شری کردار جاگ رہا ہے اور سودانی نظر ہے وہ تجسس، تردد اور
تفکر کا مجرم ہے اور ساتھ ہی ماورائی عناصر سے آشنا ہے وہ ایک شعاع کو آوارہ دیکھتا ہے اور گہری لنت
سے مخاطب ہوتا ہے، اور وہ بھی بے تکلفی، اپنائیت اور رازداری سے ہمکلام ہوتی ہے، اس طرح سے
شری کردار خود ایک ماورائی کردار بن جاتا ہے اور یہ سب کردار یعنی شعاع، ہر اور رات نظم کی فوق فطری
فضا کو مستحکم کرتے ہیں،

نقاد قاری کو بھی نظم کے رنگ و نور اس کے کرداروں کے مکالموں، ڈرامائیئت، فضا آفرینی
موسیقیت اور خیال انگیز انجام سے جمالیاتی طور پر متاثر کرتا ہے رہی معانی کی بات تو زیر بحث نظم کسی
ایک یا طے شدہ معنی کی حامل قرار نہیں دی جاسکتی، چنانچہ یہ نظم اس سیاسی غلامی کا اشاریہ بھی ہو سکتی
ہے، جس میں لوگ گرفتار ہو کر غفلت کی بنید سو رہے تھے، اسے سماجی، ذہنی اور تہذیبی انقلاب
کے پیغام بشارت سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے، یہ ضمیر کی بیداری کی علامت بھی ہو سکتی ہے، اسے نئے
دور کی آگہی کا اشاریہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے، یہ عرفان ذات، کائنات کے شعور یا تخلیق بیداری
پر بھی دلالت کر سکتی ہے، یہ شاعر کے وجود کا رمز بھی ہو سکتی ہے، یہ تساہل پسند لوگوں کے لئے پیغام
عمل بھی قرار دی جاسکتی ہے، الغرض، اس میں متعدد معنوی امکانات مضمین اس لئے اس کی ہمہ گیریت
اور وقت مسلم ہو جاتی ہے۔

ان مثالوں سے صاف ظاہر ہے کہ اس نوع کی تنقید کے مطابق تخلیق ہی تخلیق کا تعارف ہے،
یہ اپنے تجزیاتی عمل میں تخلیق کے اجمالی خاکے، اسکی تفسیر یا اسکے شری روپ سے کوئی سروکار نہیں
رکھتی، اس تنقید کی رو سے قاری، جیسا کہ سطور بالا میں ذکر ہوا، خود شری تجربے سے گزرتا ہے، اور
اس کی بالیدگی، تحریک اور نمود پذیری میں زندہ رہتا ہے، وہ تجربے کی دولت سے اپنا دامن بھر کے
ذہنی و فکری افلاس سے نجات پاتا ہے، وہ ذوقی، جمالیاتی، احساساتی اور نفسیاتی طور پر اپنے آپ کو
مالدار محسوس کرتا ہے اور مسرور ہو جاتا ہے، وہ تجربے کے ساتھ جیتا اور مترا ہے اور مرنے کے عمل میں
اصلی زندگی کا سراغ پالیتا ہے اس طرح سے اپنی حقیقی زندگی کو تعلیمی عمل سے گزرتا ہوا محسوس کرتا ہے،

اسے اس بات کی حاجت ہی نہیں رہتی کہ وہ اپنے دل پر وارد ہونے والے تجربے کی معنویت اور زندگی سے اس کے رشتے پر غور کرے وہ ہم پسندی کے ازلی جذبے سے سرشار ہو کر آگے ہونے والے وقوعات کا منتظر رہتا ہے اور نادیدہ مرحلوں سے گزرنے کی لگن اور تجسس سے واسطہ رکھتا ہے اور اس طرح سے تخلیق کے شری کردار سے مکمل طور پر ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی محسوس کرتا ہے اور اپنے ارادے اور مرضی سے دست بردار ہو کر نوشتہ دیوار کو دیکھتا ہے اور روبرو کے بے نام سفر پر روانہ ہوتا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ الفاظ معانی کے پابند ہیں اور شری تخلیق جو الفاظ سے متشکل ہوتی ہے معانی کے بغیر متصور نہیں معانی زندگی اور کائنات کے عقلی اور وجدانی شعور سے مرتب ہوتے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ تخلیق کی قدر و قیمت کا اندازہ اسکی معنوی وسعت سے بھی ہو سکتا ہے، لیکن ان دونوں امور کو مطالعہ شعور کے ضمن میں صحیح تناظر میں پرکھنے کی ضرورت ہے، شری تخلیق الفاظ سے متشکل تو ہوتی ہے، لیکن اس میں برتے جانے والے الفاظ روزمرہ میں متعین معانی، یا لغوی مفہام سے دست بردار ہو کر، علامتی امکانات سے آشنا ہو جاتے ہیں اور تخلیق کے حوالے سے کئی طور پر معنی و مطلب کے بجائے حرکت پذیر تنہلی فضا کی صورت گری کرتے ہیں یہ تنہلی فضا معنی آشنا تو ہے، مگر کسی متعین معنی و مطلب سے لائق ہے اور اس کے معانی قابل شناخت نہیں بلکہ ڈرامائی صورت حال میں مضمحل رہا، تخلیق کی تعین قدر کا مسئلہ سو یہ بات ظاہر ہے کہ تخلیق کی علامتیت کی نوعیت اور پیچیدگی ہی کے مطابق اسکی قدر و قیمت متعین ہو سکتی ہے، جو کثیر المعنویت کو راہ دیتی ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ فن کی تخلیق زندگی کے معانی کی تفہیم و ترسیل کے لئے کی جاتی ہے، یہ کام فلسفہ اخلاقیات اور علم و دانش بخوبی انجام دے رہے ہیں، فن کو ان شعبہ ہائے فکر میں دخیل ہونے کی کیا ضرورت ہے، وہ خود اپنا منفرد وجود رکھتا ہے اور اپنے دائرہ کار اور غرض و غایت کے لحاظ سے ان سے قطعی مختلف ہے، فن انسان کی ذہنی فکری حیاتی اور جمالیاتی زندگی کو رنگارنگی اور حسن سے آشنا کرتا ہے۔ اور یہ کام سوائے فن کے اور کوئی کر ہی نہیں سکتا۔

فن کے کشفی تجربے سے آشنا ہونے کے بعد اسکی تعین قدر کا مسئلہ سامنے آتا ہے یہ ایک اہم مسئلہ ہے اور بالعموم نقاد اس سے چشم پوشی کرتے ہیں اسکی وجہ یہ ہے کہ مروجہ تنقید سے کام لے کر وہ ہر

اعلیٰ یا ادنیٰ درجے کے شاعر کے یہاں بعض خیالات و تصورات کی نشاندہی کرتے ہیں اور یہی طرز
نقد ان کے لئے فنی قدر سنجی کا معیار بن جاتا ہے، ظاہر ہے یہ معیار یکسیر عمومی نوعیت کا ہے، اس لئے
حد درجہ غیر متعلقہ غیر اختصامی اور غیر افادی ہے،

اکتشافی تنقید کی مدد سے تعین قدر اور درجہ بندی کے مسئلے سے نپٹنا مشکل نہیں ہے، اس لئے
کہ اس کی رو سے تکمیل شدہ تخلیق ہی ساری توجہ کا مرکز ہے اور لسانی ہیئت میں نمونہ پر تجربے کی نشاندہی
ہی اس کا مطلع نظر ہے، یہی طور پر تجربے کی تہہ داری و وسعت، بوقلمونی، حیرت سامانی اور فانی
جمالیاتی اثر انگیزی اس کی قدر و قیمت کی تعین میں بنیادی رول ادا کر سکتی ہے، چنانچہ فیض اور فانی
کے مقابلے میں میر اور غالب کی برتری اور ہمہ گیریت اولاً اس بنا پر قائم ہو جاتی ہے کہ اول الذکر
شعرا کے مقابلے میں موخر الذکر شعراء کی تکنیکی کائنات طلسمی جلوؤں کی کثرت کا نظارہ پیش کرتی ہے۔
دوئم، معنیاتی سطح پر ان کی تہہ داری اور کشیدہ لہجہتی امرواقع بن جاتی ہے، سوئم، میر اور غالب
کی شاعری اس آفاقیت اور مادرائیت کو چھویتی ہے جس سے فیض اور فانی مردم ہیں، چہارم، تجربات
و مشابہات کی رنگارنگی یعنی غم، افسردگی، بیگانگی کے ساتھ ساتھ نشاط جوشی، ہم پسندی، طنزیہ و مزاحیہ
اسلوب، خند و آفرینی، انسانی روابط، معاشرتی احساس، ہتھیمی تو نگری، انسانی اقدار تاریخی شعور
اسطور سازی اور نہ جانے کیا کیا میر اور غالب کے یہاں ملتی ہے، جبکہ فیض اور فانی کے یہاں
تجربات کی حد بندیوں کا احساس ہوتا ہے، ان حد بندیوں کا احساس لازماً ان کی شاعری کے
ہستی اور لسانی نظام کے حوالے سے بھی ہوتا ہے، مزید برآں، فنی تخلیق کی علامتی ساخت اور
شدت اس کی درجہ بندی کا تعین کرنے میں مدد دے گی۔

(ختم شد)

4461